Tieck und Solger.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN.

Von

Erich Schönebeck
aus Berlin.

Tag der Promotion: 15. Juni 1910.

Referenten:
Prof. Dr. Erich Schmidt,
Prof. Dr. Roethe.

Hermann Blanke's Spezial-Druckerei für Dissertationen
Kl. Rosenthalerstr. 9 BERLIN C. 54 Kl. Rosenthalerstr. 9

Meinen lieben Eltern.

Inhaltsverzeichnis.





I. Tieck vor Solger.

In seiner Skizze „Deutsche Romantik“ (Leipzig 1908) zerlegt Oskar Walzel die Romantik in zwei Hauptrichtungen, aus denen alle Forderungen und Bedingungen dieser Epoche strömen: es sind dies die Gegensätze von Gefühl und Vernunft. Die ahnungsvolle Hingebung bis zum gänzlichen Verlieren in ein starkes Gefühl ist ein Vermächtnis des Sturmes und Dranges, während „die starke Neigung zur Analyse des Gefühls“, das stete Streben zum Deuten und Enthüllen, zum bewussten Erfassen der Lebensrätsel bedingt ist „durch die neue metaphysische Welle, die in Kant einsetzt und bis zu Hegel sich erstreckt“. Die Vereinigung dieser beiden Kontraste, die Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft, von Fühlen und Wissen ist das Ziel der Romantiker. Beide Richtungen bedingten auch Tiecks Seelenleben, ohne daß es dem Dichter gelang, sie zu einigen. Sie wechselten in der Vorherrschaft; sie durchkreuzten sich, ohne einander einheitlich zu durchdringen. Diese Kontraste stellten sich bei Tieck analog seiner Individualität in der besonderen Form von Poesie und Mystik dar. Jener Trieb des Sturms und Drangs zum Genialen, seine Vorliebe für das Subjekt und die Persönlichkeit tritt bei Tieck auf als Neigung zum Individuellen, Besonderen. Der Kantische Hang zur Vernunft dagegen nimmt bei Tieck die Form der Liebe zum Allgemeinen und Unendlichen an. Poesie nennt er die eine, Mystik die andere Richtung. Beide waren dem vorsolgerschen Tieck noch nicht ein und dasselbe.

Poesie bedeutete dem jungen Tieck die Neigung zum Sonderbaren, jene Tendenz zum Singulären, die das Eigentümliche eines Menschen liebt und darstellt, nicht eine Auslese von Angewöhnungen oder Zufälligkeiten, sondern das Charakteristische,

das einen Menschen gerade zu diesem und keinem andern stempelt. Tieck selbst hat das an verschiedenen Stellen ausgesprochen, so in den „Dramaturgischen Blättern“ (1826, S. 146), so in Solgers Nachgelassenen Schriften (I, 270), so in der Novelle „Des Lebens Ueberfluß“. Diese geistige Veranlagung Tiecks bemächtigte sich mit Vorliebe aller aparten Zufälligkeiten, denen er im Leben begegnete, seien es seltsame Reiseerlebnisse, eigentümliche Personen, Wunderlichkeiten der Situation oder „dankbare Lächerlichkeiten“. Es liegt in dieser Begabung schon bedingt die Neigung zur Satire. Eine Abstraktion aller übrigen persönlichen und allgemeinen Züge läßt den einen charakteristischen Zug, die eine sonderbare Linie des Wesens oder der Erscheinung eines Menschen stark vergrössert erscheinen. Und was sind Karikatur und Satire anders als die Vergrößerung und Vergröberung eines hervorstechenden Charakteristikums auf Kosten der übrigen Eigenschaften! So erzeugte seine Poesie besonders Dichtungen von der Art des „Gestiefelten Katers“, des „Prinzen Zerbino“, der „Verkehrten Welt“, in denen er Zustände und Personen bis ins Groteske übertreibt.

Im Gegensatz zu seiner Poesie (die hier also nicht identisch mit Dichtung ist, sondern nur jene Tendenz zum Spezifischen bedeutet) lebte und webte in Tieck eine tiefe Neigung zum Unaussprechlichen, ein Bedürfnis schwärmerischer Hingebung an das All, an die Gottheit, eine Sehnsucht nach bedingungslosem Aufgehen in der Natur. Diese religiös-philosophische Richtung, die er auch als Mystik bezeichnet, bediente sich gleichfalls, obwohl sie seiner Poesie entgegengesetzt war, der dichterischen Gestaltung, die zur Darstellung des Unwirklichen, des Unalltäglichen das Phantastische, Märchenhafte, Zauberische bevorzugte. Die Wirklichkeit ward ausgeschieden, die Welt des Dichters war die Phantasie. Nachtstücke wie Abdallah und Lovell, Schauermärchen wie der blonde Eckbert und der Runenberg, mittelalterlich-gläubige Mystik wie in der Genoveva und dem Oktavian resultieren aus dieser religiös - philosophischen Richtung, die noch verstärkt wurde durch Jakob Böhme, der sich aller Lebenskräfte des Dichters bemächtigte.

Je mehr sich diese beiden Richtungen auswuchsen, desto stärker wurde in Tieck die Ueberzeugung, daß eigentlich Poesie und Mystik aus einer Quelle fließen müßten, jenes Gefühl der Identität von Poesie, Religion und Philosophie, das schon längst in ihm geschlummert hatte, nun aber ihn gewaltig zur Einheit jener zwei Richtungen drängte.

Tieck war von jeher ein unphilosophischer Kopf gewesen; so vollbrachte er diese Einheit nicht. Er vermochte nicht, die Brücke vom Sonderbaren zum Allgemeinen, vom Endlichen zum Unendlichen zu schlagen. Und, was schlimmer war, seine geliebten Mystiker liessen ihn hier nicht nur im Stich, sondern verstärkten jenen ihn quälenden Dualismus noch; denn auch Jakob Böhmes Lucifer wird nicht mit Gott geeint (vergl. Köpke II, 174[1]).

Diese Unausgeglichenheit erregte ihm furchtbare Zweifel. Er geriet in einen unhaltbaren Zustand, den er in einem Briefe an Solger vom 24. III. 1817 ausführlich beschreibt. Leidenschaftliche Zustände verdunkelten seinen Geist. Seine Lust zur Poesie und an Bildern schien ihm verfehlt, ja verworfen, sein Talent kam ihm vor wie das Böse, wie die Sünde. Seine Produktionskraft scheint ihm für immer zerbrochen. Tiefe Schwermut packt ihn. Er sehnt sich, in ein Kloster zu gehen.

An diesem Wendepunkte seiner inneren Entwicklung erwarb sich Tieck gerade zu rechter Zeit die Freundschaft Solgers, dessen Bekanntschaft für ihn von allergrößter Bedeutung ward.

Schon im Frühjahr 1808 hatte Tieck bei seinem Freunde Hagen Solger kennen gelernt und ihn 1810 in Frankfurt besucht. Aber erst 1811, als Solger zu Pfingsten einige Tage in Ziebingen auf dem von Tieck schon längere Zeit mitbewohnten Landgute Burgsdorffs sich aufhielt und im Sommer mit Tieck eine kleine Gebirgsreise unternahm, öffneten sich die Gemüter der Freunde ganz. Von hier an erfuhr Tieck jenen für ihn so

---

[1]) „Ludwig Tieck", Leipzig 1855.

heilsamen und wertvollen Einfluß Solgers, der ihm die Identität von Kunst, Philosophie und Religion nachwies, seine Poesie von der Tendenz zum Singulären befreite und ihm der Mittler ward zwischen Himmel und Erde.

II. Solger.

Karl Wilhelm Ferdinand Solger wurde am 28. November 1780 zu Schwedt geboren als der Sohn des markgräflichen Kammerdirektors. Nach Absolvierung des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster bezog er die Universität Halle und studierte auf Wunsch seines Vaters die Rechte, für sich aber zunächst klassische Philologie unter Wolf und dann vor allem in Jena Philosophie bei Schelling und in Berlin bei Fichte. 1809 ging er als Dr. phil. nach Frankfurt, wo er bald darauf eine Professur übernahm. 1811 wurde er an die neugegründete Universität Berlin berufen und las hier über Philosophie und Aesthetik.

Seine Werke sind:

1. „Erwin“, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. (Berlin 1815).

2. Philosophische Gespräche. (Berlin 1817).

3. Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, herausgegeben von Tieck und Raumer (Leipzig 1826), von denen Bd. I tagebuchartige Aufsätze und den Briefwechsel, Bd. II größere Abhandlungen enthält, nämlich I. „Briefe, die Mißverständnisse über Philosophie und deren Verhältnis zur Religion betreffend“, II. „Ueber die wahre Bedeutung und Bestimmung der Philosophie, besonders in unserer Zeit“, III. „Philosoph. Gespräche über Sein, Nichtsein und Erkennen“, IV. „Philosophie des Rechts und Staats“, V. „Ueber Theorie und Praxis“, VI. „Ueber patriotischen Enthusiasmus“, VII. „Ueber

den Ernst in der Ansicht und dem Studium der Kunst", VIII. „Ueber Sophokles und die alte Tragödie" (Vorrede zu Solgers Sophoklesübersetzung), IX. „Beurteilung der (A. W. Schlegelschen) Vorlesungen über Dramatische Kunst und Literatur", X. „Ueber die älteste Ansicht der Griechen von der Gestalt der Welt", XI. „Ueber den Ursprung der Lehre von Dämonen und Schutzgeistern in der Religion der alten Griechen", XII. „Solgers mythologische Ansichten". XIII. „Ideen über die Religion der Griechen und einiger anderen Völker des Altertums", XIV. und XV. Zwei lateinische Reden.

4. „Vorlesungen über Aesthetik", posthum ediert von Heyse (Leipzig 1829).

Wie schon die kurze Darlegung des Solgerschen Studienganges zeigt, sind seine Hauptlehrer in der Philosophie Fichte und Schelling gewesen, zwischen denen Solgers Anschauung einen Mittelweg bedeutet, der allerdings vorzugsweise zu Schelling führt.

Das Absolute, die letzte Einheit ist nach Solger das göttliche Wesen, das sich in den drei Kategorien Religion, Kunst und Philosophie offenbart. Diese Rückführung von Kunst, Religion und Philosophie auf die Wechselbeziehungen zu ein und demselben Göttlichen, Ewigen ergibt somit für Solger eine Blutsverwandschaft, ja sogar Identität jener drei Offenbarungen des Unendlichen, Göttlichen. Man bemerkt hier eine gewisse Beziehung zu Fichtes Wissenschaftslehre, die Solger 1804 „mit unendlichem Vergnügen und Vorteil" — I, 113[2]) — gehört hatte, wenn man an Fichtes drei Grundsätze denkt, an das „Ich", das nicht individuell, sondern die Geistigkeit überhaupt, die ewige Vernunft ist. Noch mehr leuchtet die Beziehung zu Schelling ein, dessen „Schwere" (als Prinzip der Leiblichkeit) und „Licht" (als Prinzip der Geistigkeit, der Seele) zusammen die höhere Einheit ergeben, nämlich das „Leben" als Prinzip des Organischen. Wie auch Schellings Identitätssystem das Absolute darstellt als

---

[2]) Wo keine besonderen Angaben gemacht sind, sind Solgers Nachgelassene Schriften gemeint.

die Identität von Realem und Idealem, das göttliche Wesen als die Einheit überwundener Gegensätze.

Dem göttlichen Wesen stellt Solger das Endliche, Irdische, Sinnliche gegenüber, dessen das göttliche Wesen zu seiner Offenbarung und Manifestation bedarf. Die Beziehungen des Unendlichen zum Endlichen ergeben die drei Kategorien, die Solger kurz und klar folgendermaßen formuliert: „Religion ist der Akt der unwillkürlichen Vereinigung des Endlichen als Endlichen mit dem Ewigen, ein leuchtender Funke des Bewusstseins eines Endlichen von seinem Verhältnisse zum Ewigen. Dieses ist nicht Philosophie. Denn diese ist das Bestreben, auf dem Wege der Freiheit das Endliche mit dem Unendlichen zu vereinigen, und nicht Kunst, denn diese ist das Bestreben, mit Freiheit das Ewige im Endlichen darzustellen.“ Philosophie ohne Kunst ist für Solger Mittel ohne Zweck, Kunst ohne Philosophie Ende ohne Anfang. Philosophie und Kunst aber ohne Religion bezeichnet er als frevelhaft und gottlos.

Philosophie ist für Solger die „höchste, eigentlich praktische“ Wissenschaft. Sie hat im Gegensatz zu jeder andern Wissenschaft kein Gegebenes, Vorausgesetztes, so daß sie ihre eigene Schöpferin ist von innen heraus, d. h. „das Wesen selbst muß sich in ihr offenbaren“. Darum muss die Philosophie das ganze Gemüt durchdringen wie die Religion und sich vollständig äußerlich darstellen wie die Kunst. Die ganze Natur ist nichts anderes als das sich selbst in seiner Harmonie auflösende Dasein Gottes. Ebenso sind auch Religion, Philosophie, Kunst nichts anderes als die Tat der Selbstvernichtung und Selbstaufopferung des göttlichen Wesens, die in der Wirklichkeit auf drei Arten verschiedentlich widerscheint. Da alle drei an sich nichts weiter enthalten als die göttliche Selbstoffenbarung und -aufopferung, so sind sie alle ihrem Wesen nach Religion! Indem aber dieser Vorgang in uns sich selbst anschaut und Gott dadurch nur sein eigenes Erkennen enthüllt, ist er selbst Philosophie. (Ueber diese Trinität vgl. ausführlich Solgers Nachgel. Schr. I, 507 ff. und „Philosoph. Gespräche“, S. 320/21 254 ff.)

Neben dieser Dreieinigkeit ist es besonders der Gedanke vom Bösen als dem realen Nichts gewesen, den Solger weiter ausgebaut hat. Er fußt hierbei auf den eben angeführten Grundlagen. Ausgehend von der Gegensätzlichkeit des Unendlichen und Endlichen führt die Aufgebung des einen zum Bösen, des andern zu Gott. Wenn man im religiösen Zustande sich selbst in seinen eigenen Grund auflöst und sich gänzlich selbst verliert, so gewinnt man sich in der Gottheit wieder, indem das Verschwinden des individuellen Bewußtseins die damit verbundene Gegenwart des Wesens, der „Individualität an sich" (vergl. Fichtes „Ich") oder Gottes zur Folge hat.

Die entgegengesetzte Handlung führt zum Bösen. Das Individuum nämlich, soweit es eben individuell ist, ist das Besondere, und in seiner Besonderheit steht es im Gegensatze zum Allgemeinen, Unendlichen, welches Gott ist. Ist es sich des Allgemeinen, Göttlichen bewußt, so ist es unendlich. Ist es sich aber nur des Individuellen, Besonderen bewußt, so ist es endlich und also vergänglich, daher ist sein ganzes Sein das Nichts. Dieses Nichts aber existiert ja als der besondere (singuläre) Mensch; da er aber nur dann „besonders" sein kann, wenn das Göttliche, Allgemeine ihm nicht bewußt, also außerhalb seiner selbst ist, so ist er dann böse. Da aber der besondere Mensch, der durch das Fehlen des Unendlichen das Nichts und durch die Abwesenheit des Göttlichen das Böse ist, existiert, so existiert demnach das Böse als das reale Nichts.

In seinem Briefe an Tieck vom 19. November 1815 läßt sich Solger (I, 377, auch 511, 512, 580, 601) hierüber ausführlich aus: „. . . . . wo das Individuum sich selbst in (= trotz) seiner ganzen Allgemeinheit und abstrakten Einheit doch als Besonderheit schlechthin erkennt, und nur dadurch wird es erst wahres Individuum; eine Anschauung, in der es sich als Eines und Allgemeines durchaus vernichtet und sich selbst bloß wahrnimmt als Grenze und Aufhebung des wahrhaft Einen, welches allein Gott ist. Da ist die ganze Existenz, welche sich im Individuum konzentriert, das eigentliche Nichts selbst, außer insofern sie Offenbarung und Moment des Daseins Gottes ist, und

dieses Nichts, wenn es außer Gott sein, also ein positives Nichts werden will, ist alsdann das Böse. Das ist keineswegs eine bloße Negation oder ein Mangel und eine Unvollkommenheit, sondern es ist das existierende, positive oder reale Nichts." Solger betont dabei besonders, daß das Böse nicht ein Sein hat, sondern das Nichtsein ist. „Das Böse i s t auch nicht, sondern es ist das, was n i c h t ist." Und zwar ist es ein absolutes Nichts, ein All, aber das nichtige All.

Am wichtigsten und einschlagendsten für die Dichtung und Kunst seiner Zeit war Solgers Aesthetik, die in der Lehre von der Ironie gipfelt. Auch hier handelt es sich wie bei Religion und Philosophie um die Verbindung und Beziehung des Göttlichen oder Ewigen, Unendlichen, Allgemeinen zum Irdischen, Endlichen, Einzelnen, Vergänglichen. Seine Kunstlehre hat Solger am häufigsten demonstriert, so vor allem im „Erwin", vier Gesprächen über das Schöne und die Kunst, ferner in der Beurteilung der Vorlesungen August Wilh. von Schlegels über dramatische Kunst und Literatur, wobei Solger (I, 728) besonders hervorhebt, daß er die allgemeinen Begriffe des Dramatischen, des Tragischen und Komischen usw. noch einmal entwickelt habe, sodann in der „Rede über den Ernst in der Ansicht und dem Studium der Kunst" (II, 424 ff.) und im Briefwechsel mit Tieck.

Das Problem[3]) der Solgerschen Aesthetik und speziell des „Erwin" bezieht sich auf die Möglichkeit der Offenbarung des vollkommenen, göttlichen Wesens in einer „zeitigen" und als solcher mangelhaften, weil endlichen und beschränkten Welt. Denn, wie nach Solgers Meinung alle dunkel gefühlt haben, liegt die Schönheit darin, daß ein Wesen aus einer höheren, vollkommneren Welt und die Erscheinung desselben in dem wirklich uns umgebenden Kreise der uns befreundeten, endlichen Dinge ungetrennt vereint sind. Die höhere Sehnsucht muß sich mit dem endlichen Stoffe so versöhnen, daß Form und Wesen

---

[3]) Solger hierüber an seinen Bruder Friedrich: I, 360.

eins und gleich gegenwärtig sind, also im Zeitlichen, das an sich nichtig ist, die vollkommene Gegenwart des Höchsten existiert und das Zeitliche dadurch adelt.

Die Lösung dieses Problems findet Solger in einem „vollkommenen Handeln von einer gewissen, bestimmten Art, welches die Kunst heißt“. Es kommt ihm vor allem auf den M o m e n t an, in welchem die Idee oder das Wesen die Stelle der Wirklichkeit einnimmt, wodurch die bloße Erscheinung als solche vernichtet wird. Da nun das Singuläre, wenn es nichts anderes wäre als der Ausdruck der Idee, ein „undenkbares Unding“ sein würde, weil es dann aufhören müßte, das Besondere oder Wirkliche zu sein, so drückt sich die Idee beim Uebergang durch den künstlerischen Verstand in die Besonderheit nicht nur im Wirklichen ab, e r s c h e i n t auch nicht bloß als zeitlich und vergänglich, sondern sie w i r d das gegenwärtige Wirkliche und, da außer ihr nichts ist, die Nichtigkeit und das Vergehen selbst. Wenn wir das Herrlichste durch sein notwendiges irdisches Dasein in das Nichts zerstieben sehen, ergreift uns „unermeßliche Trauer“. Deren Ursache ist allein das Vollkommene in seiner mangelhaften Offenbarung für das zeitliche Erkennen. Dieser Uebergangsmoment nun, in dem die Idee selbst als Idee zunichte wird, ist nach Solger der wahre Sitz der Kunst. Der Geist des Künstlers muß hier alle Betrachtungen in einen alles überschauenden Blick zusammenfassen. „Diesen über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick nennen wir die Ironie.“

Vorzugsweise auf dem Gebiete der Aesthetik erscheint Solger als selbständiger Denker. Gleichwohl lassen sich auch hier Beziehungen zu den romantischen Doktrinen nachweisen, vor allem zu Schelling.

Bei Schelling sind Natur und Geist koordiniert. Ihre höhere, gemeinschaftliche Wurzel ist ihre Identität. Diese Einheit nennt er auch das Absolute, aus dem er die beiden Stufenreihen der natürlichen und geistigen Wirklichkeit ableitet. Werden diese beiden entgegengesetzten Faktoren verknüpft zu einem Ganzen, so ist diese Ausgleichung des Idealen und Realen, diese Iden-

tität des Unendlichen und Endlichen, der Notwendigkeit und Freiheit in sinnlicher Anschauung die Schönheit. Er begründet das ästhetische Gefühl auf Einheit in der Vielheit und legt die Schönheit in die Versöhnung des Zwiespaltes zwischen Ideal und Wirklichkeit, in die konkrete Anschauung des allgemeinen Begriffes im Endlichen. Nun beruht aber nicht nur speziell die Kunst, sondern das ganze Universum auf jenem Doppeltriebe des Absoluten, welches das Ideale in das Reale einbildet, so daß die Natur überhaupt als ein schönes Ganzes betrachtet wird. Schelling faßt also das Weltganze ästhetisch auf.

Solger stimmt mit Schelling in dem ihnen gemeinsamen Begriff des Absoluten, der jedoch bei beiden nicht identisch ist, in der Ueberwindung und Einheit der Gegensätze und der Selbstoffenbarung in der Welt überein. Aber während bei Schelling oft die Phantasie die Schärfe des Begriffes ersetzen muß, wirkt in Solger „ein Ferment von Fichtescher Dialektik", das ihn „vor den phantastischen Abenteuerlichkeiten der neuen geschichtsphilosophischen Romantiker" bewahrte und „ein wirksames Gegengewicht gegen Schellings theosophische Verschwommenheit und Ueberschwänglichkeit bildete."[4]) Während Schellings „Anstrengung, das zu denken, was weder Geist noch Natur wäre", sondern die Wurzel beider enthielte, sich in „eine leere Sehnsucht"[5]) verlor, hat Solger als das Absolute die Idee, das Wesen aufgefaßt, indem er als Prinzip nur das Göttliche anerkannte und die Gegensätze in die verschiedenen Arten der Offenbarung verlegte: „Es ist nur ein Prinzip, die Gottheit, und was wir als Gegensatz kennen, ist nur ihre verschiedene und eben dadurch für uns vollständige Offenbarung" (II, 168, 169). Demgemäß suchte er die Offenbarung des Absoluten im Gegensatz zu Schellings Transcendenz „in die Immanenz und gegenwärtige Wirklichkeit des Ewigen umzusetzen" (Noack II, 318). Durch

---

[4]) „Schelling und die Philosophie der Romantik" von L. Noack, Berlin 1859. Bd. II, S. 308.

[5]) Hermann Lotze: „Geschichte der Aesthetik in Deutschland", München 1868, S. 121.

die Darstellung seines Prinzips als immanenter, dialektischer Bewegung will er Schellings nur vorausgesetzte, absolute Identität als notwendig erweisen. Denn Schellings höchsten Standpunkt der Identität bezeichnet Solger selbst als einen bloß formalen, da sich die Vereinigung nicht nachweisen lasse. Da anderseits dieser rein im Bewußtsein liegende, formale, höchste Standpunkt sich in der Erscheinung zeigen und daraus die Kunstanschauung folgen soll, so entsteht eine nicht einzusehende, unauflösliche Schwierigkeit, weil eine Offenbarung eines rein Formalen als besonderes Faktum nicht möglich ist. (Vorlesungen üb. Aesth., S. 41). Demnach ist die Einheit nicht transcendent vorhanden; die Gegensätze werden nur immanent identisch, indem die Idee, sich von sich selbst scheidend, in das Nichts, das heißt die irdische Erscheinung, eingeht und durch deren Aufhebung und Zerstörung wieder zu ihrer ursprünglichen Einheit gelangt.

Hat also Solger die Gegensätze und das Absolute von Schelling übernommen, so ist er selbständig in der Auffassung und Vereinigung des Unendlichen und Endlichen. Aus seiner Anschauung folgert Solger, wie oben gezeigt, die Identität von Kunst, Religion und Philosophie als den verschiedenen Kategorien von göttlicher Offenbarung, während Schelling[6]) den drei Potenzen der realen und idealen Welt die drei Ideen entsprechen läßt, nämlich der ersten Potenz die Wahrheit als Wissen, der zweiten die Güte als Handeln, der dritten die Schönheit als Indifferenz beider. Indessen sind Solgers Beziehungen zu Schelling hier noch deutlich, wenn man Schellings drei Ideen: Wahrheit, Güte, Schönheit mit Solgers drei Offenbarungen: Philosophie, Religion, Kunst vergleicht.

In der Kunst selbst jedoch steht Solger fast unabhängig von Schelling da.

Schelling (Werke III, 359) hat im § 14 seiner Philosophie der Kunst den Satz ausgesprochen: Die Indifferenz des Idealen

---

[6]) „Philosophie der Kunst" (Werke Bd. III, S. 359) Leipzig 1907.

und Realen als Indifferenz stelle sich in der idealen Welt durch die Kunst dar. Denn das Wesen der idealen und realen Welt sei die Indifferenz. Wissen und Handeln indifferenzierten sich in einem Dritten, welches als das Affirmierende beider die dritte Potenz sei. In diesen Punkt fällt für Schelling die Kunst. Sie ist nach ihm weder bloßes Handeln noch bloßes Wissen, sondern „ein von Wissenschaft durchdrungenes Handeln" oder ein „zum Handeln gewordenes Wissen", d. h. die Indifferenz beider. Hier macht sich der Mangel bemerkbar, den Walzel (S. 42) an Schellings „Absolutem" rügt: weil dieses Prinzip weder im Organismus noch im Kunstwerk vollkommen zur Darstellung komme, so überwiege im Organismus das physische, im Kunstwerk das ideelle Moment. Bei Solger dagegen ist gerade das Kunstwerk die vollkommene Harmonie beider Momente. Ideal und Wirklichkeit vereinigen sich bei ihm restlos.

In Solgers Terminologie übertragen, wäre also Schellings Kunst die Einheit von Philosophie und Religion. Sie ist jedoch für Solger gleichsam eine Parallelerscheinung zu den beiden anderen Kategorien. Und während es bei Schelling unklar bleibt, ob die Schönheit in der Form oder im Begriff liegt, sucht Solger vollkommen klar den Ort der Schönheit zwar in der erscheinenden Form, die Schönheit selbst aber nicht etwa im Begriff, sondern in der Gegenwart der göttlichen Offenbarung in der Erscheinung, in dem Uebergang des Unendlichen ins Endliche, in der Ironie. Diese Idee nennt Cohen[7]) unter allen Gedanken der romantischen Aesthetik den tiefsten Begründungsgedanken. Er ist vollkommen Solgers Eigentum und stellt die Menschwerdung des Göttlichen in den Mittelpunkt. Denn Gott und Mensch sind die „Pole der Kunst wie der Religion". (Cohen S. 417). Diese Not der göttlichen Idee, welche Knechtsgestalt annimmt, um sich zu offenbaren, stellt die Kunst eigentlich dar. Und die Unterwerfung der Idee in ihrer irdischen Erscheinung unter das allgemeine Los des Irdischen, nämlich die Vergäng-

---

[7]) „Kants Begründung der Aesthetik", Berl. 1889, S. 418.

lichkeit, ist das Los des Schönen auf der Erde, ist Schillers Nänie, ist Solgers Ironie.

Die Ironie — ein nicht glücklich gewählter Ausdruck, dem daher oft die bezeichnenden Epitheta „künstlerisch" und „tragisch" beigefügt werden — ist also das Gefühl unsrer Nichtigkeit, das mit jeder Wahrnehmung des Göttlichen natürlich verbunden ist und mit welchem in der Religion die Demut und Selbstverleugnung zusammenhängen. Da diese Ironie als Untergang des Herrlichsten, der Idee, in der Wirklichkeit den Uebergang der göttlichen Idee ins Endliche voraussetzt, so ist natürlicherweise mit der tragischen Ironie auch zugleich die Wahrnehmung der göttlichen Idee verbunden. Diese aber erzeugt im Betrachter Begeisterung, und so ist Begeisterung untrennbar von Kunst und Ironie und nur die andere, auf das Unendliche allein gerichtete Seite der Kunstbetrachtung. Demnach ist die Höhe der Kunst bedingt von dem Grade der Durchdringung von Ironie und Begeisterung. Dies ist am vollkommensten der Fall bei Sophokles und Shakespeare.[8])

Es ist ein seltsamer Zufall, daß von den beiden in dieser Hinsicht (nach Solger) vollkommensten Dichtern Solger sich den einen und Tieck den andern zu eingehendem Studium und intensiver Erfassung ihres spezifischen Wesens erwählt haben. Wie Tieck sich gänzlich in Shakespeare vertiefte und ihn als Typus seiner poetischen Anschauung hinstellte, so nimmt in Solgers poetischer Betrachtung Sophokles die Zentralstellung ein. Da bei Tiecks Novellistik später von seinen Shakespearestudien noch die Rede sein wird, so kann ich mich hier auf Solgers Sophoklesarbeit beschränken, die zwar auf den der Antike fremden Tieck keinerlei Wirkung übte, wohl aber wegen der dort über das Wesen der dramatischen Poesie ausgesprochenen Ansichten wichtig ist. Doch würde es zu weit führen, die steife Uebersetzung zu kritisieren oder Solgers Hellenentum in seinen geschichtlichen Zusammenhängen zu entwickeln sowie die Lehre bis zu Reflexen bei Hebbel u. a. zu verfolgen.

---

[8]) Vorlesungen über Aesthetik, S. 243.

Gemäß seiner allgemeinen Auffassung von der Welt als von der Beziehung des Ewigen zum Endlichen erblickt Solger auch in der philologischen Wissenschaft die hohe Aufgabe, aus den einzelnen Werken vergangener Epochen den allgemeinen Geist der betreffenden Zeiten herauszuschälen und zusammenfassend ihr eigentliches Wesen, „das ganze Leben jener Zeitalter zur eigenen unmittelbaren und lebendigen Anschauung zu bringen“ (II, 445). Seine Sophoklesübersetzung soll hierzu beitragen. So gibt er im Vorwort eine Uebersicht der Standpunkte, in denen sich „die Hauptideen des Dichters am meisten zu einer inneren Einheit zusammenzuneigen schienen“ (II, 471). Diese Standpunkte und Hauptideen decken sich völlig mit Solgers Ansichten über Kunst und Poesie an sich, und die (II, 450) entwickelte Theorie basiert gänzlich auf den Wechselbeziehungen zwischen Unendlichem und Endlichem, welche bei Sophokles am reinsten ihren Ausdruck gefunden hätten, weil — im Gegensatz zu (dem von Solger schief gewürdigten) Aeschylus, der Menschen und Götter gegeneinander und gegen das Schicksal in einen offenen und trotzigen Kampf treten lasse — sich bei Sophokles eine milde Harmonie geltend mache, indem jeder von beiden Teilen „lebendig und innig verwebt in das Leben der Menschen selbst durch eine stille, ihre Welt erst selbst bildende Wirksamkeit“ sich äußere (II, 459). Sophokles stellt uns von vornherein auf den Standpunkt der Beruhigung und Versöhnung dadurch, daß der Streit des einzelnen mit dem notwendigen Allgemeinen nicht wie bei Aeschylus in opponierendem Trotze (Prometheus), sondern in redlicher und edler Bestrebung für das Ganze, für Volk und Recht liegt, dennoch aber der einzelne Mensch durch seine menschliche Unvollkommenheit einen Fehl begehen muß. Das führt ihn dann durch eine Kette notwendiger Verknüpfungen ins Verderben. Trotz des Sturzes des einzelnen ist das Zeitliche in seinem Ganzen bei diesem Tragiker eins mit dem Ewigen und insofern jedenfalls unvergänglich. Aus dieser Unvergänglichkeit können wir den frohesten, schönsten Trost schöpfen. Und darin sieht Solger Sophokles' Vollkommenheit.

Die allgemeine Theorie des Dramas nun wendet Solger speziell auf das griechische Drama überhaupt und dann — seine Kreise immer enger ziehend — auf Sophokles unh schließlich auf jede einzelne seiner Dichtungen an. Jede der uns überkommenen Sophokleischen Tragödien geht er durch auf diese Ideen hin. So ist ihm „Aias“ eine Darstellung des Streites zwischen dem Individuum und der Gottheit, die in Athene ihre Vertretung findet. In der „Antigone“ erblickt er den Sieg der „ewigen Macht heiliger Sitte über ein hartes Gebot von bloß menschlicher Herkunft“ (II, 466). Antigone und der König Kreon müßten beide gemeinschaftlich „die nie zu vereinende Spaltung zwischen dem Ewigen und Zeitlichen“ büßen. „Oedipus Tyrannos“ bedeutet das Unterliegen des Zeitlichen und „Oedipus auf Kolonos“ die Lösung der „höchsten Aufgabe der Kunst“, indem ihm eben dadurch „ das Siegel des Ewigen aufgedrückt wird“ (II, 468).

Seine einzelnen Betrachtungen zusammenfassend, erkennt Solger „das Hauptgesetz der tragischen Handlung“. Ihr Wesen liegt in der „notwendigen Kette von Ursachen und Wirkungen“, so daß sie ohne jede Zufälligkeit oder „entscheidende Willkür“ (II, 471) zu ihrem Ziele hinschreiten muß. Nicht einmal ihr „erster Ursprung“ darf ein „reiner Zufall oder ein reiner menschlicher Entschluß sein, sondern muß eine solche Quelle haben, in der sich menschlicher Wille und höherer Drang so ineinander verlieren, daß weder das eine noch das andere rein herauszuscheiden sei“.

Gewiß hat Solger hiermit das eigentliche Wesen des Tragischen getroffen. Denn kein dramatischer Konflikt darf einer momentanen Laune oder Willkür entspringen, weil er in dem Falle nicht einmal ernst, geschweige denn gar tragisch wirken würde. Sondern nur aus dem Zusammenstoß von allgemeingültigen Gesetzen und persönlichen Ueberzeugungen, die aber tief und notwendig im Wesen des Individuums wurzeln müssen, kann allein das tragische Moment resultieren. Nur wenn die durch Ursache und Wirkung bedingte allgemeine Notwendigkeit, die also kein Abweichen von ihrem Wege kennt, kollidiert

mit einem persönlichen Willen, der gleichfalls durch kausal bedingte Ueberzeugung notwendig seinen Weg gehen muß, ist die Möglichkeit, ja Gewißheit tragischer Entwicklung und tragischen Ausganges gegeben.

Solger betrachtet aber keineswegs von einseitig philosophischem Standpunkte Sophokles' Dramen. Er warnt vor einer Verkümmerung des Kunstgenusses, indem man etwa die Dichtungen nach diesen Ideen „unter ein System zu zwängen suche" (II, 471). Unbefangen sollen die Schöpfungen betrachtet werden, denn Sophokles gibt mehr als bloße Theoreme. Dieser Standpunkt Solgers, die Achtung vor dem Kunstwerke als Ganzem, gewinnt unser Vertrauen, in ihm mehr als einen analysierenden Doktrinär zu sehen, nämlich einen lebendig fühlenden Menschen. Denn den ganzen, mannigfaltigen und reichen Gehalt kraftvoll angeschauten Lebens gilt es zu erfassen. Das aber vermag doch nur der, der sich mit jener liebevollen Versenkung an den Dichter hingibt, welche dem Sophokles-Uebersetzer Solger die Führerin ins Land der Griechen war.

Schon vor Solger hatte Friedrich Schlegel den Begriff der romantischen Ironie geprägt, von der jedoch die Solgersche vollkommen verschieden ist. Während die Schlegelsche Ironie, die „das Bewußtsein der ewigen Agilität des unendlichen Chaos" ist, der Genialität des Subjektes vollkommene Freiheit über das Objekt vindiciert und das Individuum, im Selbstgenusse schwelgend, die Welt verachten läßt, ist die Solgersche Ironie eine Aufopferung des Göttlichen, deren Gegenwart allein Wesen und Wahrheit gibt, also eine Erhebung zur Idee. Schlegel gründet seine Idee auf Fichtes Ich, das er eigenartig ausbildet. Ist nämlich das Ich absolut, so kann ich alles durch mich setzen, aber auch aufheben. Also das Ich ist Herr über alles. Es schafft sich seine Moral, sein Recht, sein Objekt, und waltet nach Willkür und Gutdünken. Demgemäß wendet sich diese Doktrin vom harmonisch Schönen, das immerhin an gesetzmäßige Formen gebunden ist, zum Interessanten, das dem Subjekte unbeschränkte Freiheit der Gestaltung gewährt, von

der Antike zur Romantik. Die romantische Schule wandte sich also allem zu, was den unbeschränkten Geist reizte, und zwar, da die traditionellen Stoffe und Ideen ausgeschöpft schienen, den bisher unbekannten Nachtseiten der Natur, menschlichem Tiefsinn und geheimnisvollen Ahnungen, dem Orient und Mittelalter, dem Aberglauben, Gespensterwesen, Wunder- und Geistererscheinungen, der Darstellung wahnsinnigster Situationen mit den unglaublichsten Farben und einer zügellosen Phantasie. Das Bewußtsein also von der steten Befangenheit des Menschen im Endlichen macht zwar den Menschen seiner Unzulänglichkeit bewußt, aber gerade dieses Bewußtsein hebt sich durch diese Einsicht wieder über „die Schwächen seines Denkens" empor und führt dadurch zum „Bewußtsein unbeschränkter geistiger Freiheit" (vgl. Walzel, S. 33).

Dieses Maß des Hinausgehens über die gegebene Wirklichkeit hat auch Solger übernommen. Auch für ihn ist die Poesie eine „progressive Universalpoesie", das heißt: eine ins Universale vordringende Poesie. Aber im konträren Gegensatze zu Schlegel gibt er dem unbestimmten Drang ein festes Ziel: Alles muß im Hinblick auf die göttliche Idee geschehn, sonst wird es Willkür, die also eine Folge mangelnder Ironie ist. Die Quellen der Kunst sollen aus der Gegenwart sprudeln, das Groteske, Zügellose soll sich dem künstlerischen Verstande unterordnen. Die künstlerische Ironie Solgers legt der romantischen Schlegels Zügel an. Die Schlegelsche Ironie, die Hegel[9]) „die selbstbewußte Vereitelung des Objektiven" nennt, lehnt Solger ausdrücklich als falsche Ironie ab. Er wird sogar — wie bei seiner Stellung zur Romantik gezeigt werden soll — ein scharfer Gegner für die Anhänger Schlegelscher Ironie; er tadelt den Mangel an bestimmten Vorstellungen über die Prinzipien der Verhältnisse von Subjekt und Objekt, von Antike und Romantik. Auf diesem Gegensatze beruht die Theorie der Gebrüder

---

[9]) Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik, S. 426 (Stuttg. 1828).

Schlegel. Den innersten Sinn dieses Unterschiedes, den sie nur äußerlich als Form und Willkür hinstellen, haben sie nicht erkannt (Vorlesungen üb. Aesthetik, S. 44), und in seiner Rezension der A. W. Schlegelschen Vorlesungen über dramatische Kunst (II, 493 ff.) hat Solger ihre ästhetische Spekulation als ungenügend verworfen. Beiden Brüdern aber erkannte er als ihr größtes Talent die ausübende Kritik zu, in der ihre Ansichten geistreich und treffend seien.

Eine gewisse Beziehung hat Solger auch zu Jean Paul, dessen „Vorschule der Aesthetik" er ein „keineswegs unbedeutendes Buch" (Vorlesungen üb. Aesthetik, S. 45) nennt. Aber trotz seines Lobes für Jean Pauls Behandlung des Humors und Witzes nennt er ihn in den inneren Gründen oberflächlich und warnt vor dem „unendlichen Nebel" in Richters Abstraktionen. Der Allgemeinsatz Jean-Paulscher Kunstlehre, daß die Idee in die Wirklichkeit versetzt werden solle, stimmt mit Solger gänzlich überein. Dann aber faßt Jean Paul den „Humor" einseitig auf, indem er ihn zu sehr von der Seite des Komischen nimmt, während Solgers Ironie doch tragisch oder mindestens tragikomisch ist. Die Jean Paulsche Ironie, die dem Mannigfaltigen einen höheren Begriff mitteilt, um die Nichtigkeit desselben zu zeigen, und auch der Kunst, besonders dem Humor dienen kann, ist aber nur eine Scheinironie, über die Solger im „Erwin" (1907, S. 388 und Vorl. üb. Aesth., 245) spricht, und kann nur eine Dienerin der wahren Ironie sein. Daher bemerkt zwar Jean Paul übereinstimmend mit Solger, daß im Humor die Absicht der Darstellung nie auf das Einzelne allein gerichtet sein müsse, sondern immer auf das Ganze und Allgemeine. Für den Humor gebe es keine Toren, sondern nur eine tolle Welt. Gleichwohl nimmt er selbst zu viel Interesse am Einzelnen, das er mit ungeheurer Liebe und Andacht ausmalt. Dem Dichter Jean Paul gegenüber tritt Solger viel strenger auf (I, 8—10). Er lobt zwar die „Blumenstücke" (I, 93), verwirft aber den „Titan", nennt den Dichter „erdgeboren" und dessen Ideale „abgebleicht", freut sich jedoch über sein „unschuldiges Wesen" (I, 435, 436).

Wie Solger zwischen Ironie und Scheinironie unterscheidet, so auch Jean Paul zwischen Humor und Persiflage. Und ganz analog legen beide den Unterschied in die „vernichtende Idee“. Nur erklärt Jean Paul keineswegs diese Formel, während Solger sie tief begründet. Denn die echte Ironie ist ja bei ihm vollkommen von Begeisterung durchdrungen.

Diese Durchdringung nennt Solger auch Poesie und Mystik; denn „die Mystik ist, wenn sie nach der Wirklichkeit hinschaut, die Mutter der Ironie, wenn nach der ewigen Welt, das Kind der Begeisterung oder Inspiration“ (I, 689).

Von hier aus erklärt Solger auch den Unterschied von Symbol und Allegorie[10]), deren eigentliches Innere die Mystik ist. In diesen beiden Formen stellt das Ewige sich dar. Da wir das Ewige an sich nicht wahrnehmen können, sondern nur in seiner irdischen Offenbarung, also in der Kunst, so ist jede Kunst symbolisch. Denn jedes Besondere, Erscheinende enthält zugleich das Ewige, ist also ein Symbol dieses Unendlichen, des Wesens. In dieser Ansicht deckt sich Solger mit Schlegel, Schelling und Schleiermacher. Symbol ist nicht bloß ein Bild, ein Zeichen der Idee, sondern das wirkliche Leben der Idee selbst, die Einheit von Allgemeinem und Besonderem.

Symbolisch ist das Griechentum. Das Göttliche ist hier nie ein abgesonderter Begriff, sondern greift stets handelnd und wirkend in die zeitliche Welt ein. Die Gottheiten sind nicht allgemeine Formen, sondern abgerundete Gestalten. Eris ist z. B. nicht ein Begriff, sondern eine vollkommen wirkliche, handelnde Person. Im Symbol ist alles sinnlich-gegenwärtig; deshalb übt die alte Kunst ihre gewaltige Wirkung auf das menschliche Gemüt, weil sie die höchsten Ideen in unmittelbare Wirklichkeit verwandelt. Da das Schöne auch als Wirksamkeit erfaßt werden muß, kann es mithin nach zwei Richtungen erkannt werden. Das Symbol zerfällt also in ein Symbol im engeren Sinne und in die Allegorie. Erkennen wir nämlich im Symbol die ganze

---

[10]) Vergl. Erwin (1907), S. 218 ff. und Vorlesungen üb. Aesth., S. 126 ff.

Wirksamkeit als eine vollendete, als Objekt, so ist dies das Symbol im engeren Sinn. Ist jedoch das Schöne noch in der Tätigkeit begriffen, also ein Moment der Tätigkeit, das sich noch nach zwei Seiten richtet, nämlich vom Allgemeinen zum Besonderen oder umgekehrt, so ist dies die Allegorie. Die Allegorie hat für das tiefere Denken unendliche Vorzüge, indem sie die gegenständliche Wirklichkeit als bloßen Gedanken auffassen kann, ohne ihn als Gegenstand zu verlieren.

Allegorisch ist vorzugsweise das Christentum. Die Geburt des Heilandes bedeutet die Einkehr der göttlichen Macht in die Wirklichkeit und Zeitlichkeit, und Raphaels Madonna ist eine wundersame Allegorie ebenso wie Lionardos Abendmahl, das auf die Rückkehr des Zeitlichen in die ewige Heimat hindeutet.

In der Allegorie wird das Bedeutende gewollt, d. h. die Erscheinung wird nicht als das genommen, was sie ist, sondern sie soll noch außerdem etwas sein; also der Hammer ist dann nicht ein Werkzeug, sondern bedeutet z. B. das Schicksal, ein Dreieck nicht eine geometrische Figur, sondern die Trinität, das christliche Lamm eine Verbildlichung lammsfrommer Geduld und Demut. Diese Art kann aber leicht in ein bloßes Verstandesspiel ausarten, in dem die Willkür herrscht, da der Allegoriker seine Allegorien dies oder das seinem Willen gemäß bedeuten lassen kann. Dieses ist die falsche oder Verstandes-Allegorie. Solger bezeichnet Jakob Böhme ausdrücklich als willkürlichen Allegoriker. Die wahre Allegorie ist kein bloß erfundenes Zeichen für die Idee, sondern die Entwickelung der Idee selbst.

In der künstlerischen Tätigkeit, welche Begeisterung und Ironie ausmachen, entfernt sich Solger bedeutend von Schelling. In Symbol und Allegorie, welche das Kunstwerk ausmachen, nähert er sich ihm wieder. Denn auch für Schelling ist jede Kunst symbolisch. Dieser bezeichnet die Darstellung des Absoluten mit absoluter Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen im Allgemeinen als Philosophie, dagegen im Besonderen als Kunst. Diese Darstellung ist nur symbolisch möglich. Während

aber Solger das Symbol in engeres Symbol und Allegorie schied je nach der Wirksamkeit, stellt Schelling eine Dreiteilung der Kunst auf: Die Darstellung, in welcher das Allgemeine das Besondere bedeutet oder in der das Besondere durch das Allgemeine angeschaut wird, ist Schematismus. Da das Schema sich nie auf ein Selbstbewußtsein, sondern stets nur auf gegebene Stoffe bezieht, die Kunsttätigkeit dagegen, auf der doch die Zweiteilung in engeres Symbol und Allegorie bei Solger beruht, wohl aus dem Selbstbewußtsein hervorgeht, so scheidet Solger aus seinen Betrachtungen das Schema aus oder bringt es unter dem Begriffe der Allegorie unter. Die Darstellung weiter, in der das Besondere das Allgemeine bedeutet oder das Allgemeine durch das Besondere angeschaut wird, ist Allegorie nach Schelling. Die Synthesis beider endlich, wo weder das Allgemeine das Besondere noch das Besondere das Allgemeine bedeutet, sondern beide absolut eins sind, ist das Symbolische. Hierin deckt sich Solger ganz mit Schelling.

Dem Symbol entspricht bei Solger das Epos, der Allegorie die Lyrik. Offenbart sich die Idee als reine Tätigkeit, welcher Symbol und Allegorie nur als Mittel zu dieser Offenbarung dienen, so erhalten wir das Drama. In Epos und Lyrik kommt es vorzugsweise auf den Stoff an, im Drama auf die wirkende Idee. Da der epische Stoff ein ganz symbolischer ist, in den die Idee als gegenwärtiges Objekt vollständig übergegangen ist, nennt man das Epos objektiv, die Lyrik aber, die allegorisch ist und vom Gegensatze des Allgemeinen und Besonderen ausgeht, subjektiv. Das Drama stellt die Gegenwart dar, indem es Begriff und Erscheinung als eins auffaßt, es ist also weder vorzugsweise Symbol noch Allegorie; sondern beide gehn in die Gegenwart über, in der sich die Idee offenbart. Hierin sind die Solgerschen Unterschiede subtiler als die Schellings, von dem er nur die allgemeinen Gegensätze übernommen hat, während er ihre Beziehungen in ganz anderer Weise darstellt. Denn Schelling (Werke III, 19) erklärt formelhaft Lyrik als Einbildung des Unendlichen ins Endliche = Besonderem; Epos als Dar-

stellung des Endlichen im Unendlichen = Allgemeinem; Drama als Synthese des Allgemeinen und Besonderen.

Schließlich möge noch auf das Tragische und Komische hingewiesen werden, das Solger aus einer Wurzel, nur nach entgegengesetzten Seiten hin ableitet, je nachdem das Endliche oder Unendliche überwiegt und die Widersprüche des Lebens oder die Vernichtung der Idee als Erscheinung in den Vordergrund treten[11]). Da die eine gemeinsame Wurzel der Standpunkt der Ironie ist und dieser jedem echten Kunstwerk notwendig, so fordert Solger vom reinsten Drama eine Verschmelzung des Komischen und Tragischen, die er bei Shakespeare als dem größten Dichter fand.

Mit Schellings Erklärung hängt Solger nicht weiter zusammen. Denn hier leitet Solger beide Arten aus der Ironie ab, die er selbständig hat, während Schelling (Werke III, 359) mit den beiden Gegensätzen sehr willkürlich verfährt. Nach ihm ist Notwendigkeit als Objekt und Freiheit als Subjekt die Tragödie; die Umkehrung dieses Verhältnisses die Komödie, weil mit der Umkehrung zugleich alle Furcht vor der Notwendigkeit als Schicksal aufgehoben sei.

Dieses sind im Wesentlichen die Hauptlehren aus Solgers Philosophie und Aesthetik. Sie bedeuteten für Tieck Rettung im Schiffbruch und waren ihm in ihrer scharfen Begründung ein Kompaß in tiefsinniger, uferloser Schwärmerei. Wie Tieck selbst gesteht (Köpke II, 174), hat Solger einen tiefen Abschnitt in sein Leben gemacht. Die bewußte Einheit des Göttlich-Menschlichen war für ihn notwendig. Daher ist Solgers Ironie für Tieck ungemein wertvoll geworden. Aber jene einzelnen Deduktionen Solgers, die Einteilung der Poesie und die Erklärung der einzelnen Gattungen hatten für Tieck nichts zu besagen. Er hat sich — nach unserer Meinung mit richtigem Gefühle — davon zurückgehalten. Es sind ihm bloße Formen geblieben.

---

[11]) Dazu vgl. S. 45.

III. Tiecks Beschäftigung mit dem „Erwin“; sein Eindringen in Solgers Gedankenwelt.

Mit der Inbrunst des Verzweifelnden ergriff Tieck die rettend und liebend dargereichte Hand Solgers. Stetig und tiefer eindringend, bemächtigte er sich der Welt Solgers, die dieser in Religion, Kunst und Philosophie sah, die Solger nicht nach vorgefaßter Hypothese konstruierte, sondern deren gestaltende Prinzipien er herausschälte. Das war es ja, was Tieck stets gesucht hatte. Solange Poesie n u r Darstellung des Sonderbaren, Singulären war, das als Endliches der Vergänglichkeit anheimfallen muß, erschien sie Tieck neben dem Ewigen und Göttlichen als unzulänglich, ja sogar unwesentlich und selbst verwerflich. Anderseits konnte er unmöglich die Kunst von der Sinnlichkeit trennen. Denn der Dichter in ihm fühlte wohl, daß das Konkrete, Bildliche, Anschauliche die wesentliche Grundlage aller Kunst sei und bleiben müsse. Er hat dies stets bekannt und wiederholt ausgesprochen, so in den Dramaturgischen Blättern (II, 276), wo er schreibt: „Sinnlichkeit, ohne welche es freilich gar keine Kunst geben kann“, und ebenda (I, 57) nennt er Sinnlichkeit die Grundbasis alles Schönen.

So gab es nur noch den einen Ausweg aus diesem Konflikt: daß in der Kunst das Göttliche, Unendliche, Ewige und Allgemeine sich vereinige mit dem Endlichen, Singulären, mit der Wirklichkeit. Wie im vorigen Kapitel gezeigt ist, vollbrachte gerade Solgers Aesthetik diese Verbindung. Sie führte Tieck vom Besonderen zum Realtypischen. Sie lehrte ihn, über dem Spezifischen, was diesen Menschen gerade zu einem Individuum macht, nicht das Allgemeine zu vergessen, was dieses Individuum zu einem Menschen macht.

Um überhaupt Solgers Aesthetik und die Ironie zu verstehen, ist es ja Bedingung und Voraussetzung, die Grundlagen zu seiner Kunstlehre zu kennen und zu billigen, womit auch die innere Blutsverwandschaft und Identität von Religion, Kunst und Philosophie zusammenhängt. Das war eben die doppelte

Ueberraschung für Tieck, daß ihm Solger nicht nur eine einheitliche Kunstanschauung gab, sondern auf denselben Grundlagen zugleich jenen für Tieck so schrecklichen religiösen Dualismus beseitigte durch die eigentümliche Lehre vom Bösen als dem realen Nichts. Er durfte weiter an Lucifer glauben, ohne in die Gefahr einer ewigen Geteiltheit des Absoluten zu kommen, welches, ewig geteilt, nicht mehr absolut wäre. Ein Mangel des Absoluten aber bedeutete für Tieck Chaos, ewigen Zwiespalt, Untergang ins Nichts. Alles also, was Tieck erstrebt und dunkel geahnt hatte, fand er hier bei Solger, nur in den klaren Formen des gesetzmäßig Gedachten. So konnte er begeistert an Solger (I, 484) schreiben: „Nach einigen Kämpfen fühle ich mich unglaublich beruhigt: auch ihre Kunstdialogen sind mir im Innern noch klarer, am herrlichsten die wahre Gegenwart Gottes in allem Schönen, diese Verklärung des Wirklichen und wie Religion, Kunst und Philosophie so innig dasselbe sind." „O, mein teurer Freund und Lehrer, wie viel werde ich Ihnen noch zu danken haben," schließt er emphatisch seinen Brief.

Natürlich erfaßt Tieck die Solgerschen Lehren nicht auf einmal, sondern er erhält die einzelnen Teile zunächst des „Erwin", später der „Dialoge", womit die philosophischen Gespräche gemeint sind, im Manuskript zugesandt. Durch den ganzen Briefwechsel zieht sich Tiecks Studium der Lehren des philosophischen Freundes. Schrittweise, allmählich dringt Tieck in diese Gedankenwelt ein. Er zehrt von den mündlichen Anweisungen, die ihm Solger 1811 und im Winter 1812 gegeben hat, die ihn orientierten, aber noch sehr vieles im Unklaren ließen. So begrüßt er die Möglichkeit einer Vertiefung in diese Ansichten sehr freudig. Aber trotz anscheinend sehr eifrigen Studiums beschränken sich seine Aussprüche noch sehr auf das Allgemeine kunsttheoretischer Fragen, mehr auf die äußere Art der Solgerschen Aesthetik. Bei der Schwierigkeit der Solgerschen Behandlung (über die z. B. auch Friedr. von Raumer I, 353, 354 klagt, der sich überbescheiden nennt, wenn er seinen Breslauern ein ihm adäquates Verständnis zumutet),

zumal ihm immer nur Fragmente vorlagen, dringt er nur langsam ein. Zwar hat er die einzelnen Bruchstücke „mehr als einmal gelesen“, mit „Bedacht und nicht übereilt“, zwar hat er „lange keinen solchen Genuß gehabt“, glaubt, „jetzt den Dialog ganz zu verstehen“, „ist vollkommen mit der Entwicklung der Ideen und dem Gange des Raisonnements einverstanden“, „bewundert die Klarheit und Leichtigkeit“; aber erst, nachdem Tieck einige Monate in Berlin zugebracht und den fertigen „Erwin“ im Zusammenhange gelesen hat, unterstützt von den Erklärungen und Bemerkungen Solgers, wird ihm ganz klar, auf welchem Standpunkte er in dieser Hinsicht bisher gestanden und wie er sich ohne „moralisches oder philosophisches Bedürfnis“ der Erscheinung der Schönheit hingegeben hat, ohne zu trennen, was sie an sich ist und was sie in ihm hervorgebracht hat. Die mit dem fortschreitenden Verständnis sich steigernde Sehnsucht nach Aufklärung, die die meisten Leser an Begierde „nach diesem Genuß und Unterricht“ übertrifft, bringt ihm schließlich den Trieb der Begeisterung, wonach er in der Kunst gehandelt, zum klarsten Bewußtsein. In den letzten Worten Erwins leuchtet ihm sein eigenstes Gemüt entgegen, und in Adelberts Antwort erwartet er auch für sich Trost und Beruhigung für die Zukunft.

In zahlreichen Briefen, deren manchmal vordringende Ueberschwänglichkeit zeigt, wie sehr Tieck des Freundes in der Not bedurfte, gesteht der Dichter seine Liebe zu dem philosophischen Freunde und dessen Werken. Tagtäglich versetzt er sich in Gedanken zu Solger, von dem jedes Wort ihm lehr- und folgereich ist, mit dem er über alle ihm am Herzen liegenden Materien spricht und dessen Vertrautheit mit den Geheimnissen der Phantasie, der Begeisterung und der schaffenden Kunst er über alles schätzt, so daß er, als Solger einst seine eigene Kennerschaft in allen Künsten (in der Poesie noch am wenigsten, aber doch auch) bezweifelt, „ordentlich erschreckt“ ist: „Wenn Sie über Ihr Urteil in Ansehung der Poesie zweifelhaft werden wollen, nun, so wollen wir überhaupt das Urteilen lassen“ (I, 521). Dem „Erwin“ prophezeit Tieck, er müsse Epoche machen.

Für Tieck war er jedenfalls epochemachend, vor allem, weil er ganz aus seinem eigenen Gemüt und seinen „Ahndungen“ (Tieck hält an diesem Wort fest und begründet es sogar näher, I, 335), dargestellt ist. Denn gerade deshalb ist ihm Solger ein Freund, der sein Talent stärkt und ihn zur Arbeit aufmuntert, der ihm „reinen Erwerb“ und „wahre Aufklärung“ gibt, weil Solger ihm „deutlich und zusammenhängend“ macht, was Tieck selbst schon gesehn und „geahndet“ hat, was ihm bald klar und offen, bald dunkel vorschwebte, was wieder anderen Gedanken und Vorstellungen zu widersprechen schien, die er auch liebte; weil Solger ihm alle Widersprüche, die Tieck ängstigten, in eine notwendige Folge und Beziehung auflöste. Darin hat ihn der „Erwin“ getroffen: „Alle Untersuchungen, aller Gedanken- und Ideengang soll mir tiefe Vorurteile bestätigen, das heißt (doch nur mit anderen Worten) den Glauben und die unauslöschliche Liebe.“ (I, 341). So glaubt er auch, Solgers Briefe kämen aus seinem eigenen Innern, so daß ihn nichts in Verwunderung setzt. Wenn auch in der Hegelschen Kritik: Tieck beschränke sich darauf, gewöhnlich auf die explizierten Solgerschen Darstellungen mit einer allgemeinen Zustimmung zu erwidern und der oft wiederholten gutmütigen Versicherung, Solgern zu verstehen, ihn ganz zu verstehen, ihn endlich verstanden zu haben, — wenn auch in dieser Hegelschen Kritik ein beträchtlicher Teil Wahrheit liegt, so ist sie doch, wenigstens auf den „Erwin“ bezogen, übertrieben. Denn Solger selbst (I, 543, 545) gesteht seiner Gattin in einem Brief, den er aus Ziebingen als Gast Tiecks schrieb, daß Tieck immer tiefer in die Philosophie und Solgers Gespräche eingehe; es ist dem Philosophen eine Lust, daß gute Worte und Gedanken eine so gute Stätte finden. Die größte Beruhigung über die Gleichgültigkeit der Meisten gegen seine Arbeiten ist für ihn Tiecks Teilnahme. „Den Erwin hat er so oft gelesen, daß er ihn beinahe auswendig weiß. Dies zeigt sich auch in der Unterhaltung: er weiß genau, was ich darin über jeden Punkt gesagt habe.“ In demselben Sinne meldet Solger (I, 758) auch seinem Freunde Hagen, daß Tiecks Aufnahme des Erwin allein ihm ein Trost sei, diese Dialoge

geschrieben zu haben. Er ist beglückt durch Tiecks Geständnis, daß der philosophische Freund ihm erst den rechten Aufschluß über sein eigenes künstlerisches Treiben gegeben habe. Tieck (I, 488) nennt Solger einen „recht klaren Vermittler", und das drückt wohl am besten ihr beiderseitiges Verhältnis aus.

Neben dem „Erwin" und der Kunstlehre sind es die religiös-philosophischen Anschauungen Solgers, die sich „der nur allzubewegliche" (Walzel, S. 12) Tieck zu eigen machte. Hier aber, wo es auf ein klares, verstandesmäßiges Erfassen der Begriffe ankam, ward es Tieck schwer, sich bis in die letzten Tiefen durchzuarbeiten. Das Allgemeine verstand er, seine Aneignung ging so weit, daß sie ihm Erlösung ward aus seinen Konflikten und ihm eine selbständige Orientierung verschaffte. Daß aber diese Religionsphilosophie ein Drama gewirkt hätte oder eine Dichtung, in der diese Solgerschen Lehren fruchtbar im Mittelpunkt standen, dazu war sie doch nicht in ihrer letzten Tiefe in Fleisch und Blut des Dichters übergegangen. Selbst in einer Novelle, dem „Aufruhr in den Cevennen", die Stoff und Ideen historischen, religiösen Bewegungen entlehnt, sucht man vergeblich zwischen all den vagen Auseinandersetzungen über religiöse Richtungen nach einer ausführlichen Darbreitung des inneren Wesens der Religion an sich, die Tieck so allgemein gibt, daß eine bestimmte Ableitung nicht rätlich ist. Deshalb stimme ich Lebede bei, der in seiner Schrift über den „Aufruhr in den Cevennen" (1909) nachweist, daß trotz des breiten Raumes, den die Behandlung der religiösen Frage in dieser Novelle einnimmt, es Tieck in der Hauptsache nicht auf die Darstellung seiner religiösen Ansichten ankam, vielmehr auf die historische Seite seines Stoffes, in dessen Wiedergabe er sich eng an die geschichtlichen Vorlagen anschloß.

In den „Philosophischen Gesprächen" und einer beträchtlichen Reihe von Briefen, die dem Dichter oft Ausrufe der Bewunderung, Freude, Begeisterung, Liebe, Zustimmung entlocken, aber nie eine wirklich begründete kritische Bemerkung oder Ausstellung, entwickelt Solger seine Lehre, die in ihren Grundzügen schon im zweiten Kapitel dargelegt ist.

Die „Philosophischen Gespräche", die im Briefwechsel meist als Dialoge bezeichnet werden, gehen Tieck auch im Manuskripte zu. Er hat sie „gelesen", „abermals darin gelesen", darin „geschwelgt", „wieder und wieder gelesen", kann gar nicht sagen, wie oft er sich „an diesen herrlichen Aufsätzen erquickte". Es ist ihm unmöglich zu kritisieren, er kann „nur bewundern", „Ironie und Absicht" haben ihm eingeleuchtet, viele anziehende und wichtige Gedanken — die er leider verschweigt — haben sich ihm entwickelt, er beschäftigt sich kritisch höchstens mit dem Ausdruck und Stil, während Solger vor allem in den „Sachen für manches bange ist". Er lobt diese Dialoge in den höchsten Ausdrücken der Begeisterung und Zustimmung, sein eigenes Wesen und Bestreben ist ihm deutlicher durch diese Lektüre geworden. Die ergänzenden Briefe Solgers haben ihn soweit eingeführt, daß Tieck im stande ist, den letzten Dialog, dessen Ideen am Schluß nur angedeutet seien, zu verstehen und im inneren, notwendigen Zusammenhang zu ergänzen. „Wie Lichtstrahlen" wachsen diese Ideen in seinem Innern auf, so daß sie ihm alles vor- und rückwärts beleuchten, nicht nur die philosophischen Gespräche, sondern auch den innersten Kern des Erwin. Tieck glaubt sich plötzlich „wie durch einen Zauberstab" aller Kräfte Solgers bemächtigt zu haben und fühlt „mit freudigem Erschrecken, daß dies sein eigenes Innerstes sei", das, was er immer gesucht und stets nur scheinbar gefunden hatte. Freudig bekennt er sich zur Idee der Blutsverwandschaft von Kunst, Religion und Philosophie. Seine Gesinnungen werden ihm durch Solger nicht genommen, sondern nur anders gerückt.

Die Hauptbriefe[12]) Solgers verbreiten sich über alle diese Gebiete von Kunst, Philosophie, Religion, Mystik, Poesie, Symbol, Allegorie, Schein, Sein, über das Böse und Gute.

Neben jener „für unmöglich geachteten Brücke aus der wahren Philosphie in die echte Mystik hinüber", die Solger tatsächlich geschlagen hat (s. Brief vom 19. XI. 1815 und 7. IV.

---

[12]) Vom 19. XI. 1815 (I, 375-378); vom 7. IV. 1816 (I, 399-410); 4. II. 1817 (I, 506-515); 7. XII. 1817 (I, 575-584); 1. I. 1819 (I, 698-710).

1816), hat der Gedanke vom Bösen auf merkwürdige Weise Eingang bei Tieck gefunden. Er beschreibt es selbst ausführlich (I, 541), wie einst bei Tische Solger über das Böse gesprochen habe unter Billigung der andern, während Tieck nichts sagen konnte. Es sei ihm hier wie schon oft so gegangen, daß er Gedanken, die nachher sein „Leben“ wurden, vorher wohl ein Jahr „nur mimisch“ nachgemacht habe. Dann wurde ihm dieser Gedanke vom Bösen als dem realen Nichts immer deutlicher, bis er plötzlich in seiner ganzen, unendlichen Fruchtbarkeit Tiecks Eigentum ward. Nunmehr erklärt Tieck, (es ist im Jahre 1817, beinahe zehn Jahre nach der ersten Bekanntschaft mit Solger), daß über diese Dinge ein Irrtum in ihm nicht mehr möglich sei, weil diese Ueberzeugungen, seit er „zur Besinnung gekommen“, gerade das Bedürfnis und Wesen seines Lebens geworden sind. „Solche Ueberzeugungen sind bei mir wie ein Blitz, der durch alle meine Kräfte geht; im Moment gehen alle Welten im Lichte in mir auf, und das ist notwendig für immer eine wahre Lebensepoche.“ Alle Widersprüche werden für ihn zu Wahrheiten. Neues und Wahres taucht übergangslos in ihm auf in ganz entfernten Regionen.

Sein eigentliches Streben seit der Jugend wird ihm endlich klar, klar auch, warum er Shakespeare anbetete, klar, warum Jakob Böhme und die Mystiker, auch Augustin, deren Böses zu real war, ihn im Stiche gelassen hatten. Seine Studienreise nach Frankreich und England benutzt Tieck nebenbei, um Anhänger für die Solgersche Philosophie zu werben (I, 552). Tatsächlich wird auch in den Nachgel. Schriften von zwei Ausländern berichtet, die nach Berlin reisten, um Solger kennen zu lernen, der eine, Mr. Green, sicher auf Tiecks Einfluß hin.

Als praktischen Wink gibt Solger dem Freunde den Rat, einmal einige seiner Entwürfe auszuführen mit vollem Anspruch auf die Bühne. Er solle dem Zeitgeist zu Leibe rücken und ihn nicht immer aus der Ferne hätscheln. Vielleicht hätte Solgers Freundschaft Tieck später dazu gebracht. Aber Solger starb schon 1819, und Tieck verlor sich gänzlich in geistreiche Theezirkelnovellen. „Fortunat“ blieb sein letztes Drama.

Durch Tiecks Umzug nach Dresden ruht der Briefwechsel. Am 18. September 1819 schreibt Solger trübselig und ahnungsvoll: „Das Leben ist ja so kurz, wie bald wird es vorbei sein, und wir werden so wenig mit einander gelebt haben.“

Einen Monat später war Solger tot.

IV. Solgers Stellung zu Tiecks älteren Dichtungen.

Die theoretische Beschäftigung Tiecks mit der Solgerschen Aesthetik und Philosophie konnte natürlich nicht ohne Einwirkung auf den gestaltenden Dichter bleiben. Der „anpassungs- und wandlungsfähige“ (Walzel, S. 88) Tieck hatte 1814 lange genug jenen Einfluß erfahren, der allmählich so bedeutend ward, daß er praktische Konsequenzen zeitigte. Tieck dichtete jetzt am Fortunat. Seit Solgers näherer Bekanntschaft hatte er keine größere Dichtung erscheinen lassen. Von größter Wichtigkeit aber mußte es für ihn sein zu erfahren, wie Solger, dessen Kritik ihm nun allein kompetent war, sich zu seiner bisherigen dichterischen Gestaltung und Richtung stellte, ob Solger ihn auf dem eingeschlagenen Wege weitergehen hieß oder eine Abschwenkung für nötig befand. Er macht Solger aufmerksam auf die Gefahr der Einseitigkeit, zu der die meisten Künstler durch ihre Produktivität verleitet werden und die auch ihm, dem Dichter Tieck, droht. Solger aber, von dem jedes Wort ihm nicht nur lehr-, sondern selbst folgenreich, dessen Vertrautheit mit den Geheimnissen der Phantasie, der Begeisterung und der schaffenden Kunst sicher und unbezweifelt ist, soll ihm helfen, den rechten Weg zu finden und jene Gefahr der Abirrung und Willkür zu vermeiden, durch eine Kritik seiner Arbeiten. Und diese Rezension müßte so ausgesprochen werden, „als wenn ich ein Toter wäre oder Sie zu mir von einem ganz Fremden

sprächen“ (I, 323). Nur eine völlige Objektivität und eventuell die rückhaltlose Verurteilung mißlungener Dichtungen sind im stande, dem Dichter dauernden Nutzen zu bringen. Solger kommt dieser Aufforderung nach in den folgenden Briefen, die nicht nur geeignet sind zu zeigen, wie Tieck vordem gedacht und wie er's dann so herrlich weit gebracht, sondern die für Tieck auch das Bewußtwerden seines Wesens, seiner auszubauenden Stärken, seiner zu ergänzenden Schwächen und seiner zu vermeidenden Fehler bedeuten.

Solgers Kritik erstreckt sich nur auf einige Dichtungen Tiecks. Dem einen Teil — dazu gehören Zerbino, Däumchen, Lovell, auch Oktavian und Genoveva — erkennt er Willkür und Absichtlichkeit zu und charakterisiert sie als ironielos. Dagegen erklärt er den Blaubart, „das recht vollendete, wahrhaft klassische“ Werk (I, 350) und den Gestiefelten Kater, „das ihm längst sehr werte Stück“, (I, 244), teils auch die Verkehrte Welt für seine Lieblingsstücke, ja fast für die „vollkommensten Dramen im eigensten Sinne des Worts.“ (I, 469). Diese sind das eigentliche Gebiet Tiecks. In dieser Richtung fortzufahren, ermuntert er ihn.

Am Zerbino, von dem Solger in seinen kleinen Aufsätzen vom Jahre 1800 (I, 1 ff.) zweifelt, ob man so etwas unter die Werke des guten Geschmackes zählen könnte, bewundert er zwar die außerordentliche Fülle der Phantasie, die echte Laune, mutvolle, schöne, reinste und oft korrekteste Poesie, Originalität und aristophanischen Geist, weist aber auf den Mangel an Rundung, auf Weitläufigkeit und auf die fehlende Notwendigkeit hin. Dieser Vorwurf wie überhaupt Absichtlichkeit und Willkür basieren auf jener Solgerschen Lehre vom Symbol und von der Allegorie. (vgl. o. S. 25 ff.). Tieck ist im Zerbino nicht reiner, sondern Verstandes-Allegoriker, da die darin gegebene Wirklichkeit nicht an sich um ihrer selbst willen vorhanden ist, sondern alle Erscheinungen eine willkürliche Beziehung auf etwas anderes haben und somit eine Bedeutung besitzen, deren Verständnis erst den Einblick in die Dichtung gewährt. Nicht der Zerbino schlechthin genügt, sondern erst das Bewußtsein satirischer Anspielungen ergibt die

Möglichkeit rechten Verständnisses. Noch fehlt jene erhabene Ironie, noch bevorzugt Tieck vielfach das Besondere. Seine Allegorie ist gleichsam eine spezielle, nicht allgemeine. Im Zerbino richtet Tieck wie auch im Däumchen, bei dem Solger einen Mangel in der Verwebung des Komischen und Satirischen mit dem Wunderbaren bemerkt, gemäß seiner Neigung zum Sonderbaren den Blick mehr auf spezielle Torheiten der Zeit als auf die Tollheit der ganzen lieben Welt. Die schlagende Uebereinstimmung dieser „praktischen" Kritik Solgers mit jener am Anfang dieser Arbeit geschilderten theoretischen Richtung Tiecks zeigt, wie wichtig die Rezension der früheren Dichtungen Tiecks ist für die Erkenntnis der inneren Ergänzung Tiecks durch Solgers Aesthetik. Denn deren Notwendigkeit bezieht sich nicht auf die formal-dichterische Gestaltung, deren Kraft und Bildung Solger auch bei den getadelten Werken Tiecks bewundert, sondern auf die große Richtung, auf den Kampf zwischen verallgemeinerndem Idealismus, spezialisierendem Realismus und auf die Summe beider, das Realtypische, wohin Solger seinen Freund zu lenken sich bemühte. So betont er (I, 338) auch beim Lovell nachdrücklich die Willkür und den zu großen Mangel an Ironie, wenn er diesem Werk auch gewiß eine bedeutende Periode in Tiecks Leben zuerkennt. Jene Absichtlichkeit im Lovell erklärt Solger aus der zu großen Befangenheit des Dichters in den Gegenständen, die ihn nur das Nahe, Besondere erblicken und darstellen läßt. In einem sonderbaren Kontrast zu dieser Solgerschen Kritik steht jene Aeußerung Tiecks über den Lovell, die Tiecks Eckermann Rudolf Köpke in den Erinnerungen aus dem Leben des Dichters (II, 173 ff.) berichtet. Sonderbar deshalb, weil der alte Tieck, der doch vollkommen mit Solgers Anschauungen und seiner Ironie vertraut war, vor allem dem Lovell eine zwar mehr „unbewußte, aber doch entschieden ausgedrückte" Ironie zuerkennt.*)

Weit mehr noch als beim Lovell setzt Tieck der Genovevakritik Solgers einen zähen Widerstand entgegen. Genoveva und

*) Ich verweise nun während des Druckes auf das Buch Brüggemanns, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment, 1909, S. 345ff.

Oktavian zeigen nun eine große Aehnlichkeit der Behandlung. Ueber „echte und gewiß unverwelkliche Schönheiten“ des Oktavian freut sich Solger, aber er tadelt die Absichtlichkeit und das „zu gewisse Kostüm“, was Tieck ruhig passieren läßt. Dagegen verteidigt er die Genoveva gegen diese Vorwürfe mit einer zähen Beharrlichkeit. Das ist natürlich, da gerade dieses Drama den vorsolgerschen, ironielosen Tieck am deutlichsten ausgeprägt enthält und sein Widerstand gegen diese Selbstaufgebung sein erster und letzter Kampf um seine Jugendrichtung war.

Mündlich und schriftlich (I, 463—470) hat Solger den Vorwurf der ironielosen Willkürlichkeit in der Genoveva ausgesprochen, deren nachteilige Wirkungen sich auch auf die Ausführung einzelner Teile erstreckten. Tieck hält zäh daran fest, daß die Genoveva damals seine „natürlichste Herzensergießung“ (I, 301) in Sprache wie in Darstellung gewesen sei. „Sie hat sich selbst geschrieben.“ Er hat sie nicht gemacht, sie ist aus seinem Gemüt gekommen, hat ihn selbst „wie überrascht“, bedeutet sogar „eine Epoche in seinem Leben“. Unerbittlich bleibt Solger bei seiner Behauptung stehen. Er hält den in der Genoveva ausgesprochenen religiösen Zustand nicht für Tiecks damals gegenwärtigen, sondern nur die Sehnsucht nach dieser Sinnesart gibt er dem Dichter zu. Deshalb ist diese nicht „unmittelbar gegenwärtig“, und die Zustände der Einfalt und Liebe alter Zeiten seien so deutlich ausgesprochen, daß Solger eine Erklärung in dem Gegensatz dazu sucht; dieser Gegensatz habe das Bewußtsein in sich uneins gemacht und zur Reflexion gebracht, was Walzel (S. 160) „sehr fein beobachtet“ findet. Die Folge davon ist eine Absichtlichkeit der Personencharakteristik sowie des ganzen Zeitalters und ein Fehlen innerer und gegenwärtiger Notwendigkeit. „Man sieht in solchen Stellen gleichsam dem Künstler in seinem Bilden zu“ (I, 463 ff.). Schon einmal hat Solger etwas Derartiges bei Tieck zu bemerken geglaubt, als er in einem Briefe (I, 370) die abgesonderte Aufdeckung der inneren Gründe der Erscheinungen und die Entblößung der Nerven und inneren Organe der Seele widerlich nennt und in diesem Zusammenhange auch Tieck berührt.

Tieck nimmt einen letzten Anlauf: in der Genoveva sei wirklich alles entstanden. Solgers Urteil erklärt er durch die Verwechslung von Verstimmung und Begeisterung. Diese letztere allein aber beansprucht er für seine Dichtung. Solger aber konstatiert eine „Anwandlung von Zeitstimmung", die ihren Blick nicht auf das Absolute richte, sondern in einem Gebiet, einer Besonderheit sich bewege. Und so scheint ihm in der Genoveva die „Weihe der Ironie" nicht ganz vollendet.

Tieck gibt nach. Er möchte zwar den „Ton des Gemäldes" verteidigen und ihn nicht gern unwahr und „manieriert" nennen lassen, fügt aber sogleich hinzu, daß sein Entzücken über „Shakespeares Perikles" die Verschmelzung von Epik und Drama zu körperlich und buchstäblich in die Genoveva hätte hineinbringen wollen. „Und so entstand — (also doch) — das Manierierte." Den Blaubart und den Gestiefelten Kater lobt Solger grenzenlos (I, 294 u. 469). Alles ist gegenwärtig, lebendig, wahr. Im Blaubart das Märchenhafte durch eine wunderbare Durchdringung mit dem ganz Wirklichen zu unserm eigenen Zustande gemacht. Im Gestiefelten Kater dagegen ist die „alberne Gegenwart durch das Märchen veredelt und die Satire zur reinsten Ironie erhoben". Diesen beiden würde er auch die Verkehrte Welt an die Seite setzten, wenn sie mehr zusammengedrängt wäre und die „vollendete Rundung des Katers" hätte.

So übte Solger seine Tätigkeit, die sich auf den Erwin, die Dialoge und Briefe gründete, auch negativ aus, indem er Tieck von der mittelalterlich-gläubigen Genoveva und dem der Ironie ermangelnden Lovell auf dem Wege des Blaubart und des Gestiefelten Katers führte bis zur Schöpfung aus reinster Ironie, dem „Fortunat".

V. Der „Fortunat", das erste Denkmal angewandter Solgerscher Aesthetik.

Schon für die ersten beiden Teile des „Phantasus" hat Solger ein besonderes Interesse gehabt, ist er doch teilweise selbst in die Rahmengespräche verwoben. Diese beiden Teile sind ihm „auf der Reise ein sehr lieber Begleiter gewesen", er hat sich herzlich daran ergötzt: und nur die „rechten Dichter können einen in die gehörige Bewegung versetzen" (I, 251). In diesen Tieckschen Jugendspielen herrscht „die Tiefe, die jeden erquicken muß, der noch Sinn für die Kunst, ja überhaupt für das Wahrhaftige und den echten Gehalt des Lebens behalten hat". So schreibt Solger an Tieck (I, 292, 293). Die Vermischung einer Märchenwelt mit der wirklichen und alltäglichen ergötzt Solger sehr, ebenso wie dieselbe Durchdringung im „Blaubart" ihm das Ephitheton „klassisch" abgelockt hatte. Wiederholte Lektüre des Phantasus ist ihm ein „recht behaglicher, freundlicher Genuß", und Tiecks „seltenes Talent" bezaubert ihn (I, 445). Die mystischen Gedichte, vor allem das „Stabat mater" will er noch oft lesen, um sich zu „begeistern".

Es finden sich in diesen beiden ersten Bänden des „Phantasus", die — 1811 vollendet — 1812 erschienen, einige Stellen, die eine so nahe Verwandschaft mit Solgerschen Ideen aufweisen daß — da die Möglichkeit einer Beeinflussung bereits gegeben ist — man kaum fehl geht, wenn man sie als erste Spuren Solgerscher Einwirkung auf Tiecks praktisches, betätigtes Geistesleben anerkennt. Man vergleiche zum Beispiel nur die Bemerkung Theodors im Phantasus I, 19, der Manfred die Aufgabe zuerkennt, „das Phantastische mit dem wirklichen Leben aufs innigste zu verbinden", oder dieselbe Charakterisierung I, 192, die sich auf die Vermischung des „Wunderbarsten mit dem Gewöhnlichsten" bezieht, mit jenen Aussprüchen Solgers über den Blaubart oder über eben diesen Phantasus. Und wenn Phant. II, 250 die Basis der Kunst auf die Zweiheit und Doppelheit des menschlichen Geistes gegründet wird oder ebenda

I, 34 die Sterblichkeit der Schönheit und durch sie die Spiegelung des Nahen im Fernen, der himmlischen Ferne im Allernächsten proklamiert werden, so liegt die Beziehung auf Solgers Ironie deutlich vor, wenn auch Tieck mit dem guten Recht des Dichters jenen Gegensatz des Unendlichen, Allgemeinen, Ewigen zum Endlichen, Besonderen, Vergänglichen auf seine Weise variiert als Gegensatz des Fernen zum Nahen oder Geistigen zum Körperlichen, Wunderbaren zum Alltäglichen, Phantastischen zum Wirklichen.

Jedoch entspricht hier der Terminus „Ironie“, der recht häufig wiederkehrt (Phantas. I, 26, 27, 28 usw.), noch nicht dem Solgerschen, sondern dem allgemeinen Sprachgebrauch.

So ist Solger außerordentlich gespannt, etwas Neues, Großes von Tieck zu erhalten. Um so mehr, als er sicher einige seiner Hauptgedanken in den ersten Phantasusteilen mit Freude entdeckt haben wird. Ihm kommt es ja letztens darauf an, durch die Offenbarung die Menschen zum Ursprünglichen, Unendlichen, Göttlichen zu führen. Da er aber die für ihn bittere Erfahrung gemacht hatte, daß seine Schriften geringen Absatz fanden infolge der Unlust des Publikums zu rein abstrakten Darstellungen, so benutzte er die Kunst gleichsam als Propädeutik und Tieck als Vermittler zwischen sich und den Menschen. Der gewöhnliche Mensch kann sich von der Anschauung nicht loslösen, er hängt am Sichtbaren, und mit der größeren Sinnlichkeit des Dargestellten wächst sein Interesse und Verständnis: „Ich glaube durch Erfahrung gewiß zu sein, daß in der heutigen Welt den Menschen der Blick auf ein Höheres noch am ersten durch die Kunst abgelockt wird und daß diese in das Innere der Dinge zuerst hineinzieht, so daß sie uns fast zu solcher Propädeutik dienen kann, wie den Alten die Mathematik“. (I, 316.) In diesem Sinne könnte man Tieck vielleicht den versinnlichten oder in die Anschaulichkeit übertragenen Solger nennen.

Am Fortunat hat Solger unstreitig großen Anteil. Schon um die bloße äußere Vollendung dieser Dichtung hat er sich

verdient gemacht. Stereotyp kehrt die dringende Bitte um Vollendung des Fortunat in Solgers Briefen an Tieck immer wieder.

Am 11. Dez. 1814: „da wir den 3. Phantasus, wonach wir uns alle schon lange sehnen, noch immer nicht besitzen.“

Am 14. Februar 1816: „Ich freue mich sehr auf den Fortunat.“

Am 11. Mai: „Nun kommt die Reihe des Anflehens an mich, nun möchte ich Sie um alles in der Welt bitten, daß Sie diese Sachen, wonach wir uns alle sehnen, nicht länger verzögern. Auf den Fortunat habe ich meine Frau schon lange vertröstet, und wenn er nicht bald kommt, so sollen Sie es mit ihr zu tun haben.“

Am 28. Juli: „Was mich aber ordentlich beunruhigt, ist, daß der Fortunat nicht fertig wird. Denken Sie doch, verehrtester Freund, wie kurz das menschliche Leben ist! — — — Sehen Sie doch die Welt in Ihren Freunden, die mit der gespanntesten Begierde auf den Fortunat und die Novelle warten! Hätte ich doch nur so viel Einfluß auf Sie, daß ich Sie recht in den Fluß des Schreibens bringen könnte. . . . . Denn das ist hiervon meine innigste Ueberzeugung: Auf Ihnen beruht das Heil der deutschen Kunst; Sie sind der Einzige, der mitten in dem gefälschten Zeitalter in reiner, poetischer Klarheit dasteht; Ihr Treiben ist das Wahre und Göttliche, denn es ist immer reiner und reiner aus dem ganzen Getriebe hervorgegangen.“

Am 4. August: „Nun fehlt diesem Briefe nur noch mein Carthaginem delendam esse censeo! d. h. machen Sie den Fortunat fertig.“

Am 16. Oktober: „Kommt denn der Fortunat gar nicht? Machen Sie es doch uns zu Liebe fertig!“

Endlich am Tage vor Heiligabend 1816 erschien der „Fortunat“.[12]) Solger las ihn sogleich und berichtet Anfang Januar

---

[12]) Ueber ihn wird ausführlicher gehandelt, nicht weil er etwa bedeutender ist als die anderen Dichtungen oder im Mittelpunkt von Tiecks dramatischer Wirksamkeit steht, sondern weil er ein anschauliches Paradigma für die Art des Solgerschen Einflusses abgibt.

1817 an Tieck, daß der erste Teil ihm eine unendliche Lust und ein recht inniges, glückseliges Behagen bereitet habe, wie er ihn sonst nur noch bei wenigen Poesien empfand. „Der Fortunat gehört wieder zu meinen Lieblingsbüchern, zu denen von klassischer Reinheit“ (I, 491). Solgers großes Interesse und Vorliebe für dieses Drama ist sehr erklärlich, da es ja zahlreiche Züge und Aehnlichkeiten mit ihm selbst aufweist. Allerdings gilt vom Einfluß der Solgerschen Philosophie auf Tieck dasselbe, was Ranftl in seinem Buche „Genoveva als romantische Dichtung“ über Jakob Böhmes Lehre bei Tieck sagt, daß nämlich diese Gedanken bei Tieck nie zu einem System verbunden in seinen Werken erscheinen oder zu spüren sind.

Solgers Einfluß ist am Fortunat doppelt sichtbar. Einmal hat er der Anlage des Ganzen eine bestimmte Richtung gegeben, sodann beziehen sich manche Details, Einzelheiten und Sentenzen auf seine Lehren.

Seine Wirkung auf die Richtung des Ganzen ist dadurch so leicht erkennbar, daß sie im Briefwecnsel beider Freunde zur Sprache kommt.

Es handelt sich nämlich um die Kontrastierung des Tragischen und Komischen und die Verkehrung des Tragischen ins Komische und umgekehrt. In seiner Recension über „Fortunati Glückseckel und Wunschhütlein, ein Spiel von Adelbert v. Chamisso (1806), aus der Hs. zum ersten Mal ed. Koßmann“ hat Oskar Walzel (Euphorion IV, 132) auch diese Geburt des Tragischen aus dem Komischen und umgekehrt berührt. Er bezeichnet diese Mischung des Tragischen und Komischen als eine letzte Folgerung aus den Tendenzen der Romantik. Diese Technik hätten die Romantiker und besonders Tieck von Shakespeare gelernt. Auch seien Fouqué und Chamisso im Gespräch auf diese Idee geraten, daß die an sich höchst tragischen Figuren das höchste Komische gebären. Dies mag wohl seine Richtigkeit und, soweit es bis dahin von Tieck als technische Spielerei zur Erzeugung witziger Situationen benutzt worden ist, nicht seinen Ursprung in Solger haben. Gerade aber im Fortunat ist diese Technik nicht spielerisch-launig behandelt, son-

dern mit ganz bestimmter Absicht angewandt zur Erreichung höchster Tragik. Der „Erwin“, den Tieck fast auswendig kannte, enthält über Tragisches und Komisches sehr feinsinnige Untersuchungen. Denn beide sind — nur von verschiedenen Seiten betrachtet — Konsequenzen der Ironie in Solgers Lehre. Daher hat Solger im „Erwin“ (1907, S. 298, 299, 257) ausdrücklich auf die Vermischung des Tragischen mit dem Komischen bei Shakespeare hingewiesen und dazu bemerkt, daß gerade in dieser Vermischung am deutlichsten die gemeinsame Wurzel beider — des Tragischen und des Komischen — zum Vorschein komme.

Da im Drama (Vorl. ü. Aesth. S. 308 ff.) die Idee mit der Wirklichkeit sich aufs vollkommenste durchdringt, so scheidet sich Komisches und Tragisches hier am reinsten, weil wir eben die Verschmelzung der Idee mit der Wirklichkeit stets nur nach entgegengesetzten Richtungen auffassen können. Die Trennung des Tragischen und Komischen entsteht durch die zwiefache Richtung der Offenbarung der Idee in der Wirklichkeit. Entweder wird die Idee vernichtet; das heißt, da sie für unsere Wahrnehmung nur als sinnliche Existenz vorhanden ist: es wird die (sinnliche) Existenz der Idee vernichtet, wodurch die bis dahin an die Erscheinung gebundene Idee gleichsam wieder latent wird. Die Zerstörung des Körpers befreit den an ihn gebundenen Geist. Der Untergang des Geistes als körperliche Erscheinung bewirkt dadurch seine Offenbarung als rein Geistiges oder, wie Solger es (Vorl. ü. Aesth. S. 311) formuliert: „Der Untergang der Idee als Existenz ist ihre Offenbarung als Idee.“

Oder aber: es wird die Idee als Existenz nicht vernichtet. Auf dieser entgegengesetzten Richtung beruht das Komische. Die Wirklichkeit als gegenwärtige Existenz ist nicht wegzuleugnen. Jedoch existiert sie nur dadurch, daß in ihr die Idee ist, die in der Wirklichkeit nur in Widersprüche aufgelöst sein kann. Es entsteht demnach im Komischen ein Kontrast zwischen dem gemeinen Leben und der Idee. Das bloße, gemeine Leben würde niemand lächerlich finden. Aber der Gegensatz zur Idee läßt die Wirklichkeit als nichtig und dadurch lächerlich erscheinen.

„In der neueren Kunst ist nicht, wie in der alten, Tragödie und Komödie rein geschieden“ (Vorl. S. 314). Shakespeare hat sie vermischt, und Tieck hat das im Fortunat nicht als Technik nachgeahmt, sondern bewußt als Prinzip gestaltet.

Der erste Teil des Fortunat ist vorwiegend komisch, der zweite schließlich tragisch.

Der erste Teil enthält den Lebensgang des Fortunat, einfache Wirklichkeit, zwar nach Tiecks Art mit dem Wunderbaren und Phantastischen durchsetzt, aber durchaus untragisch. Komische Szenen gewöhnlichen Lebens, beschränkte Menschen mit engem Horizont wechseln ab mit drangvoller Sehnsucht ins Weite. Endliche Zufriedenheit wird abgelöst vom Streben ins Unendliche. Der Gegensatz von kühnem Glückhaschen und philiströser Engherzigkeit entspricht der oben erwähnten Solgerschen Charakteristik des Komischen. So schreibt Solger (I, 503) an Tieck: „Den ganzen ersten Teil hindurch bleibt man in einer frischen und heitern Erregung; er ist unendlich ergötzend und erquickend. Er hat etwas Klassisches darin, daß er durchaus kein zu spezielles Interesse erweckt und daß seine ganze Schönheit in der freien und anmutigen Verknüpfung der Teile besteht.“ Er rühmt es, daß die Erscheinung der Fortuna und der Säckel das einzig Wunderbare sind, das „wie durch Gewohnheit“ schließlich zur sichern Wahrheit werde. Er lobt die hohe, wahre Unschuld und erteilt dem Dichter (I, 504) das Prädikat der Reinheit. „Diese Reinheit ist Ihnen vor allen eigen; sie ist weit über unser Zeitalter erhaben und erfrischt uns um so herrlicher, wenn wir durch den klaren Spiegel Ihrer Dichtung die einfältigen Sagen einer kindlichen Vorwelt auf den Grund unseres eigenen gebildeten und verworrenen Lebens hingeworfen sehen. Das ist aber das Höchste, was besonders die dramatische Kunst soll, uns in unserer eigenen Gegenwart das Bild der stets gleich bleibenden, wesentlichen Natur enthüllen.“

Weit mehr Solgerschen Einfluß zeigt der zweite Teil des Fortunat, der Tieck „als die keckste Aufgabe erscheint“, die er sich „in dieser Gattung gesetzt“ (I, 490). Hier ist vor allem jene Vermischung des Komischen und Tragischen durchgeführt.

Der Grund dazu liegt hauptsächlich in der Gegensätzlichkeit des Charakters, durch die Fortunats Sohn Andalosia schließlich ein tragisches Ende nimmt. Die heitere Entwicklung des ersten Teils beruht auf der einheitlichen Charakteranlage Fortunats, dessen Streben nach Reichtum und Ehre sich vereinigt mit der Bescheidung auf das endlich Erreichte.

Seinem Sohne Andalosia aber mangelt maßvolle, selbstbescheidende Klugheit. „Diu mâze“ des mittelalterlichen Ritters fehlt ihm. Die ermahnenden Worte des sterbenden Vaters charakterisieren Andalosia und lassen seine Entwicklung bereits durchblicken:

> Du, Andalosia,
> Der jüngere, bist fast mein Ebenbild,
> Dieselbe Lust, die mich als Jüngling trieb,
> An Pferden, Falken, Hunden, Spiel und Jagd;
> Oft hast du mir von Reisen schon gesprochen,
> Dein heftger Sinn treibt dich ins Weltgewühl,
> Du bist im Stechen, im Turnier fast immer
> Der erste; . . . .
> Allein in deinem Sinn ist Uebermut
> Und Wildheit, die mir immer fremd geblieben;
> Du hast Verstand, ja Scharfsinn. Doch ich sah,
> Wie du ihn oft nur dazu brauchen mußtest,
> Dich loszuwickeln aus Verdrüßlichkeit,
> Die unbesonnen Tun dir zugezogen,
> Drum hüte dich, dass nicht Dein Lebenslauf
> Nur ein Verstricken und Entstricken sei.

Durch dieses rastlose, nimmermüde Auf und Ab, dieses Verstricken und Entstricken zieht sich das komische Spiel des Zufalls und Glückes, bis dem letzten Entstricken und Verstricken das Ersticken Andalosias folgt. In dieser „komischen Verwickelung und tragischen Entwickelung“ sieht Solger (in seinem langen Briefe über den Fortunat vom 2. Februar 1817) „ein höchst glückliches Wagestück, ja eine großartige Erfindung.“ Er nennt das einen Meisterstreich, der ihn zu seiner größten Lust überrascht habe. Ihn entzückt der tiefe Gedanke, daß Andalosia die vier ersten Akte nimmer seiner Zaubergüter, um die er sich immerfort quält, noch seines Lebens froh wird und im

letzten Akt, wo er in der Fülle der Gaben endlich schwelgt, so schrecklich untergeht. Er nennt dies ein „wahres, großes Bild des Lebens. Und ebenso tief sind entgegengesetzt die Narrheit und der Unsinn der Welt, die sich in jenen vier Akten herumdreht, und das fruchtlose Insichgehn des Andalosia im letzten.“ In diesen Zusammenstellungen, die eigentümlich und gegenwärtig sind und dem zweiten Teil eine weit stengere dramatische Haltung geben, findet Solger ein Shakespearische Schärfe. Das heißt: er erkennt dem Fortunat die Schöpfung aus Ironie zu, die im Zusammenfall jenes Kontrastes von Idee und Zeitlichkeit besteht und das sicherste Zeichen künstlerischen Verstandes ist. Diese außerordentlich konträren Zusammenstellungen in einer derartigen „Shakespearischen Schärfe“ sind nicht unbewußt oder zufällig, sondern weisen auf ein bestimmtes Prinzip hin. Glücklicherweise haben wir den Beweis dafür in einem Briefe (I, 536) Tiecks an Solger. In ihm bezieht sich Tieck auf die Solgerschen Ausführungen über den Fortunat und dessen Gegensätzlichkeiten und betont, daß Solger in seinen Bemerkungen Tiecks „Absicht ganz gefunden“ hätte. Ausdrücklich weist noch Tieck auf jene bewußte Wechselentwicklung hin, daß die Prinzeß, Andalosia und Ampedo sich läutern und erhöhen, dagegen Theordor und Limosin sich verschlechtern. Er glaubte, die Notwendigkeit des plötzlichen und ernsten Schlusses dadurch noch mehr zu motivieren, daß Andalosia im Begriff, gut zu werden und seine erste Liebe gerechtfertigt zu sehen, doch einen Durchblick auf neue, mögliche Menschenschwachheiten gestattet, die eben durch seinen Tod verhindert werden.

Da die Nebenpersonen „unvergleichlich“, einzelne Züge „so äußerst komisch wie je“, Sprache und Verse besonders des letzten Aktes so wunderschön sind, wie Tieck vielleicht „noch nie welche gemacht“ gabe, so faßt Solger sein Urteil zusammen: „es scheint mir eins Ihrer trefflichsten Werke zu sein.“

Der Fortunat als Gesamtkunstwerk ist zugleich eine ausgesprochene Allegorie der auri sacra fames. Daß Tieck das Gold nicht nur eigentlich meinte, sondern ihm eine allegorische Nebenbedeutung beilegte, zeigen z. B. die Aussprüche des

Mystikers Reymund im Drama, der des Königs Mißerfolge in der Alchimie mit der Begierde des Königs nach eigentlichem Golde begründet: Solange wir noch irdisch sind, gehorchen uns die Geister nicht. Deshalb empfiehlt er dem Könige Verlangen nicht nach Gold, „insofern es Gold ist,“ sondern nach Gold, „insofern Gold das Kennzeichen ist, daß wir endlich den Geist wie die Materie bezwungen haben“. Gold soll für den Mystiker nichts anderes sein als „ein geschmückter, glänzender Herold, der uns aus der Unterwelt die Botschaft bringt, daß sie sich mit allen Mächten unserem Geiste und Herzen unterwirft“. Gold als Gold müsse man verachten.

Wie der König das Gold als Materie ansieht und daher sein Streben stets unerfüllt bleibt, so ist auch für Andalosia das Gold kein glänzender Herold, sondern nur vergängliches Gut gewesen:

Das ist der Segen böser Zauberei,
Die nichtgen Güter, die vergänglichen,
Gönnt sie uns täuschend. Das Unsterbliche,
Der teuren, teuren Seele höchstes Kleinod,
Das einzige wahre Gut, die Seele selbst,
Sie wird verspielt den aberwitzgen Mächten.
Es wirft das Schicksal, glaub ich, mich hieher,
Dass ich hier lerne, was das Leben sei.
Wie hab ich meine Zeit, wie meinen Geist,
Wie allen Reichtum, den das Glück mir gönnte,
In sündenvoller Eitelkeit vergeudet!
Wem hat mein Dasein fruchtend wohlgetan?

Von allen bisherigen Werken Tiecks ist keines in diesem Sinne allegorisch, so daß man die Bedeutsamkeit des Säckels, der Fortuna, des Goldes, überhaupt des ganzen Dramas als der Jagd nach äußerem Glanz, nicht innerem Wert für bewußte Allegorie nehmen kann, ja nehmen muß, da Tieck selbst oft die Allegorie mit ihrer Auslegung durchbricht. Nicht nur, wenn er z. B. von „moralischen und allegorischen Kuhblumen“ (Fortunat II, 262) redet, sondern vor allem, wenn er den drei Dummen: der Prinzessin Agrippina, dem Diener Dietrich und dem Edelmann Theodor Hörner aufsetzt, haben diese auch eine uneigentliche, alle-

gorische Bedeutung. Es ist kein Zufall, daß gerade diese den sonderbaren Kopfschmuck tragen, sondern ihre Torheit hat ihnen den verschafft. So hat nicht der äußere Grund des Zauberapfels z. B. dem Dietrich eigentlich die Hörner sprießen lassen, sondern: „ich habe ja die Hörner erst durch meine Liebe zu ihr bekommen." Es ist diese Durchbrechung der Allegorie immerhin ein künstlerischer Mangel, den Solger früher bei der Genoveva gerügt hat: man sehe an solchen Stellen gleichsam dem Künstler beim Bilden zu (vgl. oben S. 39).

So bietet der Fortunat mannigfache Beziehungen zu Solger: sowohl in der Anlage des Ganzen als einer allegorischen Darstellung gleißender Gold- und Ehrsucht als auch in der bewußten Mischung von Komik und Tragik zur Erreichung reinster Ironie, auf welche Tieck ausdrücklich Anspruch erhebt. Er urteilt über den „Fortunat", daß die „höhere (= reine) Ironie" sich „entschieden" in ihm finde (Köpke II, 173, 174). Auch das Böse als das reale Nichts erhält seinen Vertreter in Andalosia, solange der im Nichtigen, Vergänglichen, Ungöttlichen sein Leben sucht.

Wenn nun auch die Anwendung Solgerscher Aesthetik und Philosophie im Fortunat schließlich ein sicheres Ergebnis ist, so wäre es natürlich doch ganz falsch zu denken, daß Tieck gleichsam nach Solgerschem Rezept gearbeitet hätte. Von einer bestimmten Absicht, Solgers Prinzipien gestaltend zu verwerten, kann keine Rede sein. Sondern nur soweit diese Anschauungen den Ahnungen Tiecks entgegenkamen und den Dichter durch ihre scharfe Prägung und gründliche Vertiefung über das Wesen der Kunst und ihre innerste Begründung aufklärten, sind sie in Tiecks Geistesleben aufgenommen worden und haben als Faktoren Solgerscher Lehre sich mit Tieckschen Elementen verbunden, so daß die Wirkung eine einheitliche ist.

Jedenfalls aber hat Tieck in seiner Entwicklung die Erfahrung machen müssen, die die großen Richtungen und Schulen ebenfalls gemacht haben: wie in der Aufklärung die Schärfe und Klarheit des Verstandes bald eine große Nüchternheit des Geisteslebens zeitigte, so war auch für Tieck Solgers Lehre

ein Danaergeschenk. Gab ihm der philosophische Freund ein festes Ziel, eine sichere Orientierung, eine einheitliche Lebensanschauung, so nahm er ihm jene unbestimmte Sehnsucht in die Ferne, jenes Versenken ins Wunderbare. Es ist kein Zufall, daß die Erscheinung der Fortuna und ihr Zauber im Fortunat das einzig Wunderbare des ganzen Dramas ist und sonst hier schon, noch mehr aber in den Novellen möglichst nach Naturwahrheit gestrebt wird. Blaubart, den Gestiefelten Kater und die Verkehrte Welt bevorzugte Solger und reihte ihnen den Fortunat an. Uns aber scheinen der Runenberg und der blonde Eckbert in ihrer unheimlich dämonischen Wirkung weit eher Meisterstücke eines Dichters zu sein. Der Aburteilung vollends über Genoveva und Oktavian pflichten wir nicht nur nicht bei, sondern halten gerade die mittelalterlich - gläubige Mystik der Genoveva und die wundervolle Märchenwelt im Oktavian, den orientalischen Zauber und Liebesgesang maurischer Mädchen sowie das ganze Märchenhafte für Tiecks stärkste Begabung und seine schönste Poesie.

VI. Solgerscher Geist in Tiecks Novellen.

Der Fortunat war nicht nur Tiecks letztes Drama, man kann ihn eigentlich als seine letzte reine Dichtung bezeichnen. In seinem Buch: „Das romantische Drama, eine Studie über den Einfluß von Goethes Wilhelm Meister auf das Drama der Romantiker“ (1909) hat K. G. Wendriner[13]) nachzuweisen versucht, daß das Zentrum des romantischen Dramas nicht eine

---

[13]) Wendriners Ausführungen sind nicht immer unbedingt richtig, so z. B. in Bezug auf die Einführung des Tragischen und des Schicksals in das romantische Drama, wo Wendriner die Neuerschliessung des Hamlet für Tieck sowie auch den Schicksalsbegriff im „Karl von Berneck“ (1795) als eine Folge des „Wilhelm Meister“ bezeichnet, was schon chronologisch

Handlung, sondern ein Leben, ein Mensch sei, daß es den Romantikern vor allem auf die Auseinandersetzung des Menschen mit dem Leben ankomme. Da die Darstellung eines Lebenslaufes epischen Charakter trägt, wird das Drama der Romantiker ein Lesedrama ohne Anspruch auf die Bühne (Wendriner S. 52, 72, 59), ein „Leben als Buch“ (Novalis III, 195). Nach Wendriner ist dieses ein Einfluß des „Wilhelm Meister“. Solange Tieck die dramatische Form beibehielt, war er immerhin noch recht sehr an eine gewisse Einheit und konkrete Darstellung gebunden. Seine Gedanken und Ansichten konnte er nicht seiner Neigung gemäß ausführlich entwickeln. Hierfür eignete sich weit besser die epische Form, die ihm die größten Freiheiten ließ in der Art der Behandlung und die es ihm ermöglichte, den Gang der Erzählung zu durchbrechen mit einer Betrachtung oder Erläuterung der Handlungsweise und Gesinnung eines Charakters oder einer Darstellung seiner Ansichten. Wäre Tieck ein wirklicher Dramatiker gewesen, so hätte das dramatische Element seine reflektierende Betrachtung unterdrückt oder beiseite geschoben. Es kam ihm aber mehr und mehr auf den Lebenslauf, die Lebensauffassung eines Menschen an. Ihn interessierte nicht ein dramatischer Konflikt, eine Handlung und Gegenhandlung, sondern das Verhältnis seiner Menschen zu den verschiedensten Situationen, Ereignissen, Ansichten, Zufällen, Meinungen. Schon Ranftl (S. 141) bemerkt, daß Tieck trotz der dramatischen Form episch denke, wie auch Walzel (S. 148, 149) das Problem romantischen Denkens darin sieht, daß der Mensch zum Leben ein Verhältnis finde und der „ganze Umkreis des Lebens“ dargestellt werde nicht als Theaterstück, sondern als gelesenes Gedicht. Solgers Einfluß verstärkte die Neigung noch. Seine reflektierende, philosophische Betrachtungsweise war im zehnjährigen intimen Verkehr all-

---

schwer möglich ist, da jene Hinweise im 5. und 6. Buch des „Wilh. Meister“, von denen nach Wendriner (S. 95, 98, 113, 115, 117, 118) Tieck die Anregung zur Einführung des Schicksals in sein Drama empfangen hat, als 3. Band der „Lehrjähre“ erst im Oktober 1795 erfchienen. Auch spricht sich Tieck in seinen „Schriften“ (XI, S. 37) hierüber ganz anders aus.

mählich ganz auf Tieck übergegangen und hatte den Dichter mehr und mehr vom eigentlichen Schaffen abgelenkt. So benutzt Tieck die epische Form der Novelle, für Tieck nicht nur eine andere technische Form, sondern das Zeichen einer neuen, vorher angedeuteten und jetzt endgültig eingeschlagenen, geistigen Richtung. Tiecks nachsolgersche Novellen enthalten zwar immer noch anschaulich gestaltetes Leben, aber nicht mehr in dem Maße wie vorher die reichen Schätze seiner Phantasie. Handlung und Geschehnis sind oft nur äußerlich bewegendes Moment, nicht innerliches Prinzip. Er bevorzugt philosophierende, reflektierende Betrachtung. Man kann diese zahlreichen Novellen als Theegespräche charakterisieren. Heine in der „Romantischen Schule“ hat eine sehr feine Darstellung der Tieckschen Entwicklung gegeben und ihn in dieser Novellenperiode als „Darsteller des modernsten Bürgerlebens, als Künstler, der in der Kunst das klarste Selbstbewußtsein verlangte, kurz als einen vernünftigen Mann“ gezeichnet. Er betont als wesentliche Eigenschaften des Novellendichters artistische Klarheit, Heiterkeit, Ruhe und Ironie und erklärt das Verhältnis des Tieckschen Verstandes und seiner in dieser Periode nur selten auftretenden Phantasie als eine „kuriose Ehe“, in der „das arme, hochadlige Weib“, das noch immer das „ritterliche Frauenbild mit den wehenden Federn auf dem Barett, mit dem Falken auf der Faust“ ist, dem „trockenen, bürgerlichen Gatten in seiner Wirtschaft oder gar in seinem Käseladen behilflich sein soll“. Denn der Tiecksche Verstand sei ein honetter, nüchterner Spießbürger, der dem Nützlichkeitssystem huldige und nichts von der Schwärmerei wissen wolle. Und nur manchmal, wenn „der Herr Gemahl mit seiner baumwollenen Mütze ruhig schnarcht, erhebt sich die edle Dame von dem ehelichen Zwangslager und besteigt ihr weißes Roß und jagt wieder lustig wie sonst im romantischen Zauberwald“. Allerdings durchbricht oft dichterische Gestaltung und lebendige Phantasie die beschauliche Betrachtung; aber dann wird die Dichtung auch wieder zum Theegespräch und der Dichter zum Interpreten und Vermittler Solgerscher Gedanken.

Bei der Lektüre der Tieckschen Novellen berührt es auffällig, daß Tieck in der einen Kategorie der Novellen fast jeden Charakter gegensätzlich angelegt, daß er fast in jedem Charakter einen Dualismus ausgeprägt hat, indem er die einzelnen Personen mit dem Anschein einer bestimmten Anlage, Tüchtigkeit, Gesinnung oder Anschauung ausstattet und sie dann genau entgegengesetzt handeln, denken, wirken oder leiden läßt. So entpuppt sich z. B. in der Novelle „Der Jahrmarkt“ der fromme, anspruchslose Eremit als unfromm, anspruchsvoll, durchaus nicht einsiedlerisch und abstinent, sondern tüchtig seinen säuferischen Begierden nachgehend. Oder der ehrenwerte Amtmann findet sich im Wachsfigurenkabinett in seinen vor Jahren alt verkauften Kleidern ausgestellt mit der Erklärung des Katalogs, daß dieser so tugendhaft aussehende Mann der berüchtigte Verbrecher Cartouche sei. Oder wenn im „Dichterleben“ der als Weiberfeind sich aufspielende Southampton in seiner plötzlichen Unersättlichkeit sich gleich zwei Geliebte hält, wenn im „15. November“ jener Jüngling, von dem man den größten Gelehrten in Europa erwartet, durch einen Nervenschlag blödsinnig wird und „wie ein unmündiges Tier herumgafft“, so ist es bei der konsequenten Durchführung einer systematischen Kontrastierung nicht möglich, die Uneinheitlichkeit aller Personen für einen Zufall oder eine bloße Spielerei zu halten. Da die gegensätzliche Entwickelung eben eine konsequente und systematische ist, so ist sie ein Prinzip. Dieses hat seinen Grund in Solgers Ironie.

Durch die Auffassung der Kunst als einer Offenbarung Gottes in der wesentlichen Erscheinung der Dinge, als eines Weges, auf welchem die Idee des Schönen in die Wirklichkeit einströmt, hat Solger den Dualismus der Welt und die Möglichkeit der Einheit gelehrt. In der Anwendung dieser Lehren nun macht sich bei Tieck teilweise eine seltsame Erscheinung bemerkbar, nämlich eine Entfernung der Ironie von der Begeisterung.

Es hat zeitweilig ein unvereinbarer Gegensatz zwischen dem Künstler und dem Kunstkritiker Tieck bestanden. Schon beim Dramatiker und Dramaturgen existiert dieser Gegensatz, den

Walzel (S. 156) „zum Gemeinplatz geworden“ nennt. Der Praktiker dichtet nach Anschauungen, die er als Theoretiker verwirft. Diesen unheilbaren Dualismus hat Oskar Kaiser in seiner Schrift[14]) ausführlich behandelt. Genau dieselbe Erscheinung findet sich auch beim Novellendichter Tieck vor. Tiecks geistige Entwicklung wird hier infolge einer mangelnden klaren Selbsterkenntnis etwas kompliziert. Er besitzt gleichsam zwei Dualismen. Der eine ist rein theoretisch oder besser: philosophisch; er betrifft den Gegensatz von Idee und Wirklichkeit, von Unendlichem und Besonderem, dessen Einheit er Solger verdankt. Der andere Dualismus ist der zwischen Praxis und Theorie, d. h. zwischen der richtigen, rein geistigen Erfassung der Kunst als der Einheit jenes ersten Dualismus und dem praktisch-dichterischen Gestalten. Dieser zweite Dualismus ist dem Dichter wohl nie bewußt geworden. So erklärt sich die merkwürdige Erscheinung, daß Tieck eine gewisse Anzahl von Novellen im ganzen anders anlegt, als er innerhalb der Novellen die künstlerische Anlage vertritt, daß er z. B. innerhalb einer Novelle Aeußerungen über die Ironie machen läßt, die mit der Solgerschen vollkommen sich deckt, während die Novelle als Gesamtkunstwerk die Forderungen der Ironie nicht stets erfüllt. Solgers Ironie, die Tieck als für sich bindendes und einziges, letztes, wahres Kunstprinzip betrachtete, ist, wie früher gezeigt, die Einheit der Betrachtung und des Witzes, das höchste, künstlerische Bewußtsein, durch das der Dichter sich über den Gegensatz von Idee und Wirklichkeit und deren Einheit klar ist. Diese künstlerische Ironie hat nichts mit der gewöhnlichen Ironie gemeinsam; denn sie ist ja der Moment des Ueberganges der Idee in die Wirklichkeit. Hier sind Begeisterung und Ironie unzertrennbar, „jene als Wahrnehmung der göttlichen Idee in uns, diese als Wahrnehmung unserer eigenen Nichtigkeit“. Entfernt sich dagegen die Ironie von der Begeisterung, so ist sie nicht echt, sondern dem Wesentlichen

---

[14]) „Der Dualismus Ludw. Tiecks als Dramatiker und Dramaturg.“ (Leipziger Diss. 1885.)

vollkommen entgegengesetzt. Diese Gedanken, die Tieck oft in den Gesprächen seiner Novellen vertreten läßt, werden von ihm praktisch nicht immer befolgt.

Es ist oben (S. 54 ff.) darauf hingewiesen worden, daß Tieck seine Charaktere gegensätzlich angelegt hat. Ueber diese selbst bei flüchtiger Lektüre auffallende Erscheinung hat Jakob Minor in seinem Aufsatz „Tieck als Novellendichter" (Akadem Blätter 1884, S. 138 ff.) eingehend gehandelt. Minor bezeichnet sie als „Wendepunkte", die in der Erzählung auftreten und die auch bei den Charakteren „mit derselben Ironie" angewendet werden. Diese Art der Behandlung ist keine „objektive Darstellungsweise", sondern „die romantische Ironie, wie sie unter Solgers Einfluß sich in Tieck entwickelt hat". Diese „Vexierbilder", wie Minor sie sehr charakteristisch genannt hat, basieren allerdings auf jenem Solgerschen Prinzip des Gegensatzes zweier Welten und ihrer Verschmelzung in der Ironie. Aber dieser Gegensatz und diese Ironie sind von Tieck falsch angewendet worden. Schon früher beim Phantasus ist darauf hingewiesen worden, daß Tieck den von Solger als Gegensatz von Unendlich und Endlich, Allgemein und Besonders usw. formulierten Dualismus auf seine Weise variierte. Dieses Verfahren schlug er auch bei einer Anzahl von Novellen ein. Daher sind in diesen seine Charaktere nicht einzelne Fälle, in denen sich Allgemeines manifestiert, nicht Individuen, in deren Besonderheit das Typische dargestellt wird. Sondern er wählt ganz beliebige Gegensätze wie klug und dumm, fromm und gottlos, reich und arm. Er betrachtet in diesen Gestalten nicht die Idee, das Wesentlich-allgemeine, ermangelt also der Begeisterung. Sondern er erfaßt nur die eine, die wirkliche Seite und verfällt damit einer Ironie, die sich von der Begeisterung entfernt. Seine Ironie ist also nicht identisch mit Solgers künstlerischer Ironie, sondern gleichsam nur die eine Seite davon. Da diese Ironie nicht rein ist, so verfällt er dem Mangel, dem er früher, als Solger ihm seine Ironie noch nicht gegeben hatte, auch verfallen war: der Willkür!

Als Beispiele mögen die beiden Novellen dienen, die auch Minor (Akad. Blätter 1884, S. 138) als Belege für die „Wendepunkte“ wählt.

Die eine ist die sogenannte Zopfnovelle: „Die Gesellschaft auf dem Lande“. Der alte Amtmann Römer, der sich für einen Friedericianischen Husaren ausgab und, solange er lebte, damit Glauben fand, wird nach seinem Tode als Betrüger entlarvt. Es wird damit dem Loblied der alten Zeit, das der Amtmann so begeistert anstimmte, der Grund entzogen. In der ganzen Novelle bis zum Wendepunkte wird der Amtmann uns als ein ehrlicher, treuer Mann gezeichnet. Mit keiner Bemerkung, keinem auch noch so geringen Hinweis werden seine Lüge, seine Heuchelei und Verstellung motiviert. Es ist einfach der Trick und die reinste Willkür des Dichters, plötzlich das Gegenteil von dem Bisherigen zu behaupten. Oder es werden raffinierte Verzwicktheiten herausgeklügelt, um uns die Echtheit des „wiederkehrenden griechischen Kaisers“ glauben zu machen, bis plötzlich das krasse Gegenteil sich ergibt. Diese konträren Gegenüberstellungen, die die Ironie erzeugen oder richtiger: die durch die Ironie erzeugt sind, beruhen allerdings auf Solgers Ironie, aber auf jener, die gleichsam nur ein Teil der von Solger geforderten Summe von Ironie und Begeisterung ist.

Die „Wendepunkte“ gebraucht Tieck nicht nur bei Erzählungen — im Stoff, sondern er wendet sie auch bei den Charakteren an, was Minor (S. 139 ff.) ebenfalls eingehend behandelt hat, so daß ich auf eine einzelne Darlegung verzichten kann. Es hat „der eine Charakter gegen den andern Recht, welcher gegen den dritten wieder im Unrecht befunden wird.“ Tiecks Ironie ist hier keineswegs eine Einheit der großen konträren Welten von Unendlichem und Endlichem, sondern nur ein bewußter Gegensatz zu irgend einer beliebigen Meinung oder Richtung. Hatte er zum Beispiel früher für Deutschtum und religiöse Kunst plaidiert, so behandelt er in den „Gemälden“ die von A. W. Schlegel, Wackenroder und Schleiermacher angeregte Richtung nunmehr mit Ironie (vgl. Minor S. 141). Es ist ein-

fach eine Reaktion, hervorgerufen durch Solger, dargestellt mit einer Ironie, die eine Folge der Solgerschen ist.

Wenden wir uns aber von jener Behandlung der Erzählungen und Charaktere in den Wendepunktnovellen zu den einheitlichen Gestaltungen hauptsächlich historischer Novellen, so tritt uns nicht nur in der Anlage des Ganzen, sondern auch innerhalb dieser in den theoretisch-philosophischen Betrachtungen über Ironie, Kunst, Religion und Mystik usw. oft ein überraschender Anklang an Solger entgegen.

Es sind dies besonders zwei Novellen, in denen uns Solgers Geisteswelt sehr klar entgegentritt: der Hexensabbath und die von Tieck als Roman bezeichnete Vittoria Accorombona.

Der „Hexensabbath", zuerst erschienen im Novellenkranz (Almanach auf das Jahr 1832), ist eines dieser Werke, das auch in seiner ganzen äußeren Anlage auf Solgers künstlerische Ironie gegründet ist. Hier kommt nicht nur die betrachtende Seite des Irdisch-Vergänglichen zur Geltung, sondern Tieck berührt auch die unsterbliche, göttliche Idee, die im Kampfe mit der Wirklichkeit unterliegt, indem der nach irdischer Macht strebende Fanatismus des Dechanten seine Opfer fordert: die schöne und geistreiche Katharina von Denihel wird in einen Hexenprozeß verwickelt. Die durch den Blick auf die ewige Welt hervorgerufene Heiterkeit entwickelt sich zum Tragischen, dem Untergang der Idee in der Wirklichkeit: der Dechant verlangt Katharinas Tod. Er und seinesgleichen sind die Vertreter der Nichtigkeit, Katharina und die ihren verkörpern die gute Welt. Das Allgemeine ist in besonderen Gestalten dargestellt, und die dualistischen Welten von ideeller Schönheit und gemeiner Wirklichkeit werden im Kampfe jener realtypischen Figuren zusammengeführt. Die Darstellung aber des Allgemeinen im Besonderen und der Untergang der Idee in der Wirklichkeit ist ja Solgers künstlerische Ironie. Diese Entwicklung vom Heiteren zum Tragischen hat schon Immermann hervorgehoben, der über den „Hexensabbath" schreibt: „Der Eindruck steigert sich vom Leichten, Heiteren, Anmutigen bis in das ganz Erschütternde. Mir scheint dann immer die höchste Gewalt der Poesie hervor-

zutreten, wenn sie das beschränkt Historische auffaßt, dies auch in seiner Begrenzung läßt und es dennoch zur vollkommenen Gestalt zu bringen weiß."

Innerhalb der auf das Solgersche Kunstprinzip gegründeten Novelle erläutert Tieck dieses Prinzip selbst, das er natürlich nicht abstrakt vorträgt, sondern in die Erzählung vom Lucifer einkleidet (Hexen-Sabbath S. 351—355). Der alte Maler Labitte, nach Minor (S. 161) die „Lieblingsfigur" des Dichters, spricht von der Liebe zum Unsichtbaren, in dem wir sofort Solgers Unendliches, die Idee, das Wesen wiedererkennen, und vom Feuergeist oder Lichtträger, den er Jakob-Böhmisch auch Lucifer nennt. Der Feuergeist trennt sich vom Unsichtbaren und erbarmt sich des Scheins, des Nichts, des Vergänglichen. Der Zusammenhang mit Solgers Lehre vom Unsichtbaren und seiner Offenbarung für uns in der Erscheinungswelt liegt vollkommen klar vor. Von hier aus demonstriert uns Labitte Tiecks Auffassung der Religion oder Mystik. Solger (I, 116, 117) hatte Religion definiert als einen „Akt der unwillkürlichen Vereinigung des Endlichen als Endlichen mit dem Ewigen, ein leuchtender Funke des Bewußtseins eines Endlichen von seinem Verhältnisse zum Ewigen". Aus dieser Definition ergibt sich die Folgerung, daß — wie mit dem Verschwinden des individuellen Bewußtseins in der Kunst die unmittelbare Wahrheit verbunden war — mit dem Verschwinden des individuellen Bewußtseins eines Endlichen als Endlichen „die Gegenwart des Bewußtseins des Wesens, ja der Individualität an sich oder Gottes verbunden ist" (I, 404). Ganz genau diesen Gedanken über die Religion spricht nun Tieck aus, wenn er Labitte erzählen läßt, daß die Wirklichkeit (die durch den legendarischen Sturz der „passiven Geister" oder gefallenen Engel geschaffen ist) durch das Einsteigen Gottes in die menschliche Seele auf dem Wege der Liebe zum Unsichtbaren (uns von Christus gelehrt), der Sehnsucht, Hingebung und Demut zum ewigen Anfang auf Augenblicke ausgelöscht wird. Diejenigen, die sich (also durch Bewußtwerden des Ewigen allein) dieser Auslöschung des Irdischen weihen, welche Tieck eine „süße Ver-

nichtung“ nennt, begeben sich damit ins Reich des Unsichtbaren. Demgemäß ist nach Labitte-Tieck der vollkommene Mensch der, welcher im Wechsel lebt von Wirklichkeit, an die er als physisches Wesen gebunden ist, zu heiliger, wesenloser Liebe. Der Mittler zu Gott ist nicht nur Christus, sondern auch Natur, Geschichte, Kunst, Poesie, Philosophie, Gedanke, in denen allen der Feuergeist herrscht. Dieser Feuergeist Lucifer, der sich vom Unsichtbaren trennte und des Vergänglichen sich erbarmte, um dieses zum Ewigen zu führen und jenes Unendliche im Endlichen zu verklären, ist also die Personifikation des Solgerschen „leuchtenden Funkens des Bewußtseins eines Endlichen von seinem Verhältnisse zum Ewigen.“

Dieser Lucifer, an dem Jakob-Böhmisch nur die Vokabel, nicht aber ihre Bedeutung ist, wird von Tieck recht oft noch uns vorgeführt. Dieses Bild vom Mittler zwischen unsichtbarer und sichtbarer Welt, gleichsam einem elektrischen Funken, der vom positiven zum negativen Pol springt, scheint dem Dichter die anschaulichste Darstellung für Solgers Idee gewesen zu sein. Er erwähnt dieses Gleichnis — allerdings nicht so ausführlich wie im „Hexensabbath“ — noch im „Tod des Dichters“ (Almanach 1832, S. 353, 380, 383), in der „Vogelscheuche“ (Almanach 1834, S. 32 ff. S. 179), im „Aufruhr in den Cevennen“ (Berlin 1826, S. 336, 337), im „wiederkehrenden griechischen Kaiser“ (Ges. Nov. Bd. VI, 331 f.), in „Vittoria Accorombona“ (II, 100, 101) usw.

Es mag an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, daß Ederheimer[15]) in der Erzählung der gefallenen Engel, die sich in den „Seelen zu künftigen Gedichten“ („Tod des Dichters“, Ges. Nov. Berl. 1853 III, 253 ff.) findet, eine Darstellung Böhmischer Mystik sieht. Wenn auch wohl vieles an Böhme erinnert, so ist doch bei der Stellung, die Tieck nach Solgers Bekanntschaft zu Böhme einnahm,[16]) an einen inneren Zusammen-

---

[15]) Jak. Böhmes Einfluß auf L. Tieck. (Heidelb. Diss. 1904, S. 44.)

[16]) Tieck nennt die Mystik ein „herrliches und furchtbares Gebirge“, das hinter ihm liegt und dem er glücklich entronnen ist (I, 540),

hang mit Böhme kaum zu denken. Selbst das Bild der gefallenen Engel findet sich in dem hier von Tieck gebrauchten Sinne in Solgers „Erwin“ (Kurtz 1907, S. 60). Wenn also in dieser Tieckschen Novelle Camoens ausspricht, daß Seelen im unsichtbaren Element auf die Zeit der irdischen Verkörperung warten, so bezieht sich das auf Solgers Unsichtbares, welches nur durch Verkörperung im Wirklichen irdische Erscheinung werden kann. Und wenn die abgefallnen Geister in der menschlichen Verkörperung den Rückweg zu Gott, zu jenem rein geistigen Zustande finden, indem Erkennen der Wahrheit, Andacht, Anschauen des Schönen in ihrer physischen Gebundenheit jenen früheren, seligen Zustand wieder lebendig werden läßt, so ist das offenbar eine bildliche Darstellung der Solgerschen Lehre, daß das Geistige, das gleichsam von Gott ist, sich bemüht, durch Vernichtung des individuellen Bewußtseins wieder eins zu werden mit jenem Universellen, und daß das Anschauen des Schönen, das Erkennen des Wahren zu dieser Befreiung von den Fesseln der Materie und damit dem Bewußtwerden Gottes führt. Und wenn schließlich Camoens den Ursprung eines Gedichtes als eine Fesselung und Bewegung einer reinen Entzükkung, eines göttlichen Schauens in Wort und Rede erklärt, wenn er die Verleugnung des himmlischen Ursprunges für nötig erklärt, damit es sich in Worte fasse, wenn nach ihm stumme Ahndungen farbige Blüten sprossen lassen und feinstes, unsichtbarstes Dasein in körperliche Gewande gehüllt wird, so kann Solgers künstlerische Ironie als Verkörperung des Feinen, Stummen, Unsichtbaren in Wort, Rede, Gestalt kaum deutlicher umschrieben werden. Die Auffassung dieser Stellen als bildlicher Einkleidungen Solgerscher Ideen scheint mir um so einleuchtender, als schon im „Hexen-Sabbath“ in ähnlichen und an Solger

---

wie er auch Leonhard von einem Buche sagen lässt, es sei „zum Unglück“ eins von denen, die man die mystischen nennt. (Der junge Tischlermeister, Berl. 1836, S. 15.) Auch betont er, dass die Mystik ihn „ziemlich lange von der besseren Einsicht entfernt“ hätte, (I, 683/684) und erklärt sich einverstanden mit Novalis' Ausspruch, der Böhme einen willkürlichen, allegorischen Poeten nannte. (Nachgel. Sch. I, 684.)

oft wörtlich anklingenden Ausdrücken die Beziehungen zu Solger unverkennbar ausgesprochen sind.

Solger verlegt den Uebergang des Vollkommenen zum Irdischen in einen Augenblick. Der wahre Sitz der Kunst, die künstlerische Ironie liegt im „Augenblick des Ueberganges“ (Erwin 1907, S. 387). Diese Idee vom Augenblick oder Moment hat auch Tieck im Anschluß an Solgers Ironie übernommen. Auch er redet vom Moment und benutzt gern jenes Solgersche Bild vom „leuchtenden Funken des Bewußtseins“ (oben S. 60) oder vom Blitz, mit dem Solger die zwischen den beiden Welten von Wesen und Zeitlichkeit „hin und her blitzende Wirksamkeit des künstlerischen Verstandes“ (Erwin 1907, S. 389) vergleicht.[17]) So stellt Tieck in der „Glocke von Arragon“ den Dualismus und seine Verbindung dar in den Versen (Ges. Nov. IX, 392):

Nahe liegt im Menschengeiste
Weisheit an der Torheit, stündlich
Schlägt ein Funke aus dem Dunkel
Und erleuchtet hell das Wirrsal.

Im „Schutzgeist“ (Ges. Nov. IX, 15, 37, 18,) deutet das Vergängliche auf das Unvergängliche hin, und das letztere offenbart sich im ersteren als Blitzstrahl der höchsten Entzückung oder der wahren Idee, welcher Bewußtsein und Zeit vernichtet.

Im „Hexen-Sabbath“ (Almanach 1832, S. 353, 354) weist er verschiedentlich auf den „Moment“ hin, in dem sich „die ganze Ewigkeit erhebt“. Bei einem Kunstgenuß „seid ihr im höchsten, innigsten Verständnis auf einen Augenblick ganz in das Kunstwerk übergegangen und für diesen Moment seid ihr euch selber tot. Das ist der Augenblick der Weihe und Seligkeit.“ Oder er bezeichnet den Moment, in dem wir das Ewige, Bleibende „erhaschen“, auch als „Rausch“, wie ihm der Weinrausch auch Symbol des „göttlich begeisterten Le-

---

[17]) Ferner vgl. Erwin (1907) S. 369 („Funke“), S. 371, 378, 389 („Blitz“), S. 372 („elektrischer Schlag des Blitzes“), S. 104 („Hereinblitzen einer höheren Ueberzeugung“).

bens“ (Der junge Tischlermeister, Berlin 1836, S. 206) ist und in der Wollust des Rausches „mit Entzücken und Wahnsinn“ (Tod des Dichters, Almanach 1834. S. 82) ihn jener Tod anspricht, „der das echte Leben ist“. Mit diesem Weingenuß vergleicht er dann den Kunstgenuß, der den Genießenden und Schaffenden gleichfalls über die Zeit hinwegreißt und alle bloß dem Augenblicke leben läßt. So sind auch nur die Momente der Begeisterung die wirklichen, da wir, zwischen Vergangenheit und Zukunft lebend, nur in ihnen ewig sind (Dichterleben, S. 275). Solgers tragische, künstlerische Ironie tritt uns demnach auch als Moment der Vernichtung entgegen: In diesem Augenblicke hat man sich völlig verloren und dennoch blitzt uns „in diesem Vernichtetsein ein so helles Bewußtsein der wahrsten Existenz an“ (Vittoria Accorombona I, 352). Sidonie in „Glück gibt Verstand“ (Ges. Nov. III, 36, 37) warnt uns vor zu langer Verknüpfung des Fernsten und Unsichtbarsten mit dem Wirklichen. Denn diese Regionen könnten wir nur „im Reflex unserer leidenschaftlichen Stimmung wie im vorbeischwebenden Spiegel wahrnehmen.“ Ebenso gilt auch für Jakoba in der „Ahnenprobe“ (Ges. Nov. VI, 117) der Augenblick der Liebe für die Ewigkeit selbst, indem in ihm alles Zeitliche zerstört ist, und sie fragt ganz analog der eben erwähnten Warnung Sidoniens: „Soll sich denn immerdar das Irdische mit dem Unsterblichen vermählen?“ Denn nach Solger einen sich Ewiges und Irdisches nur im Moment. Deshalb ist für Tieck auch der „große Augenblick“ („Aufruhr in den Cevennen“ S. 357), in dem sich das Göttliche dem Irdischen offenbart, das „Wunder aller Wunder“, weil diese Umwandlung seltsam und geheimnisvoll ist: „denn hier wird aus dem Nichts ein Etwas, aus dem Tode ein Leben plötzlich im Blitz erschaffen.“

Die Lehre vom „Momente“ hat den Dichter schließlich soweit ergriffen, daß er sie mit einem gewissen liebenswürdigen Lächeln sogar auf das Essen und den Geschmack (im „Alten vom Berge“, Nov. VIII, 254) ausdehnt, indem er selbst hier den höchsten Genuß in einen Moment verlegt. Selbstverständlich ist überall, wo vom Moment oder Augenblick und vom

hin- und herwirkenden Funken oder Blitz die Rede ist, Solgers Ironie die Voraussetzung, ohne welche ja die Ideen des Momentes nicht verständlich sind und aus denen sie ja erst folgen. Demnach sind die angeführten Stellen zugleich Belege für die Ausdehnung, die Solgers Lehre von der Ironie in Tiecks Geisteswelt genommen hat.

Dem „Hexen-Sabbath" in der ganzen Anlage parallel ist der Roman „Vittoria Accorombona" (Breslau 1841). Wie Tieck sich hierin dem Geschmacke der von ihm theoretisch bekämpften französischen Romantik annähert, wie er sich „gegen die patentierten und gestempelten Formen der Jungfräulichkeit, Mädchenhaftigkeit, Mütterlichkeit und der Weiblichkeit überhaupt" (Minor S. 218) scharf ausspricht, wie er einer vernünftigen Emanzipation des Weibes das Wort redet und seine „maßlosen theoretischen Gespräche und Meinungsäußerungen" hier unterdrückt, kann übergangen werden, da Minor darüber ausführlich gehandelt hat und diese Ideen außerdem für Solgerschen Einfluß nicht von Belang sind.

Der Roman enthält in seinen Gestalten — wie auch der „Hexen-Sabbath" — gleichsam eine allegorische Darstellung und Personifikation des Solgerschen Dualismus und seines Kunstprinzips überhaupt. Uebereinstimmend mit Solgers Forderung der Demonstration des Allgemeinen am Besonderen hat Tieck in der besonderen Individualität der Dichterin Vittoria die himmlische Poesie in ihrem reinsten, vom Irdischen losgelösten Wesen gezeichnet. Vittoria ermangelt einer ihr entsprechenden Wirklichkeit. Sobald sie sich diese endlich geschaffen hat im Zusammenleben mit Bracciano, erleidet sie den Tod in und an dieser Realität. Gleichwie das Unendliche durch seinen Eintritt ins Irdische als Unendliches zu Grunde geht, wodurch Begeisterung und tragische Ironie entstehen.

Diese beiden Welten: die ideale und materielle, die in der einen Person Vittorias demonstriert werden, bilden auch die großen Gegensätze des Romans überhaupt. Es ist dies keine bloße Vermutung, auch nicht eine indirekte Konstatierung einer etwa zufälligen Uebereinstimmung von Solgerschem Prin-

zip und Tieckscher Ausführung, sondern wir haben hierüber eine briefliche Bestätigung, die einem Beweis gleichkommt. Wie beim Fortunat Solgers Darlegungen seiner Ideen in diesem Tieckschen Drama durch einen Brief Tiecks eine Bestätigung finden, so auch in diesem Falle. Tieck hatte den Breslauer Professor Braniß um eine Kritik der „Vittoria“ ersucht. Dieser Aufsatz von Braniß erschien unter der Ueberschrift „Ludwig Tieck und sein neuester Roman“ in Nr. 208 und 209 der Breslauer Zeitung von 1840 und wurde der 2. Auflage der „Vittoria Accorombona“ als Anhang beigegeben. In einem Briefe an Braniß[18]) dankt Tieck für die Kritik, die er „eine meisterhafte Beurteilung“ nennt. Er gibt der großen Freude Ausdruck, „auf diese Art verstanden zu werden“. Braniß ist ihm ein „Geistesverwandter“, dessen „verwandten Seelenreichtum“ er anerkennt und den er in einem Atem mit Solger nennt.

Dieser Aufsatz von Braniß, dessen Richtigkeit also Tieck betont, bestätigt die obigen Bemerkungen: Braniß weist ebenfalls auf die beiden entgegengesetzten Welten hin, deren Dasein und Wechselbeziehungen ich Solgerschem Einfluß zugeschrieben hatte. „Der Widerstreit zweier getrennter Welten entfaltet sich vor uns, und daß beide, obschon sich bekämpfend, sich doch zugleich bedürfen und anerkennen müssen, gibt den Dichtungen jenen eigentümlichen, bald ernsten, bald scherzenden Humor, jene Ironie, welche Solger so trefflich und wahr als die poetische Schlichtung eines im Geistesleben sich kundgebenden Widerspruchs charakterisiert hat“ (Vittoria, Anhang S. 293). Braniß hebt — nach einem Hinweis auf Tiecks Uebertritt aus der „Region des unfreien, bewußtlos getriebenen Naturgeistes“ in die moderne, geschichtliche Weltanschauung in der Novelle — auch bei der wechselseitigen Durchdringung des Allgemeinen und Individuellen, die schon andere angestrebt, aber nicht dauernd durchgeführt hätten, hervor (S. 297), daß es endlich Tieck gelungen sei, diese Vereinigung zu erreichen, in-

---

[18]) „Briefe an Tieck“, herausgegeben von Karl von Holtei, Breslau 1864, S. 90 und 92.

dem ihm durch Solgers Vermittlung die „Kollision zwischen dem allgemeinen Bewußtsein und der Individualität, vermittelt durch das Ereignis“ das wesentlich Poetische bedeutet und also das eigentümliche Thema seiner Novellen bildet, um so mehr, als diese Kollision, welche der „Pulsschlag der bewußten Geschichte“ ist, sich „in jedem nur einigermaßen gehaltvollen Einzelleben reflektiert.“

Braniß hat hier nicht nur Solgers Gedankenwirkung auf Tiecks „Vittoria“ ausgesprochen, sondern einen summarischen Hinweis des Einflusses durch Solger überhaupt gegeben, wie auch die eben erwähnte Bemerkung über das „Einzelleben“ voll zutrifft, da Solgers Vermittlung eigentlich nie klarer erkennbar ist als bei historischen Novellen Tiecks, in denen große Persönlichkeiten den Mittelpunkt bilden (Tod des Dichters, Dichterleben).

Wer beim Uebergang des Wesens in die Materie seine Betrachtung auf die ewige Idee richtet, den erfüllt Begeisterung. Wer aber von der hohen Warte der Unendlichkeit das Irdisch-Vergängliche ins Auge faßt, gerät diesem Endlichen gegenüber in den Zustand der Ironie. Letzteres ist (so in den „Wendepunkt-Novellen“) häufig der Standpunkt Tiecks, vor allem auch in der vorsolgerschen Zeit. Da nun nach Solger die Höhe der Kunst ist, den Blick auf beide Welten zu richten, so daß Begeisterung und Ironie eins und dasselbe sind, so sind der „Fortunat“, der „Hexen-Sabbath“, die „Vittoria Accorombona“ usw. vor allem die reinsten Produkte Solgerscher Ironie. Tieck selbst hat die Folgen des nur nach einer Welt gerichteten Blickes dargestellt. So zeichnet er in der „Vittoria“ in der Figur des Orsini das Individuelle, das der Leitung durch das Wesen und die allgemeine Idee entbehrt und daher zu Unnatur, Lüge und Maßlosigkeit wird, während er das allgemeine Bewußtsein ohne individuelle Prägung und Besonderheit sich zu Starrköpfigkeit, Eigensinn und fixer Idee entwickeln läßt. In Vittoria aber verherrlicht er das Ideal als Einheit von freier, universeller Bildung und individueller Eigentümlichkeit. Der ganze Roman ist also wie nur irgend eine Dichtung Tiecks

auf reinste Solgersche künstlerische Ironie gegründet. Und wie auch das persönliche Schicksal der anderen interessierenden Personen nur ein „Sicherfüllen des allgemeinen Nationalgeschickes“ (Vittoria I, 311) ist und die Eigenheiten der Figuren zugleich einen „Reflex des Ganzen“ (I, 315) bilden, so spricht Tieck die Ironie auch direkt aus unter dem Hinweis, daß dem Dichter oft „im Moment der höchsten Begeisterung die goldne Lyra in der Hand zerbreche“ (II, 196). Und wenn schließlich Bracciano (II, 234) erklärt, daß jede Wirklichkeit und Erscheinung Symbol sei, aber auch in anderer, irdischer Begeisterung angesehen sich selbst bedeute, genüge und das Höchste sei, so denken wir sofort an Solgers Bemerkung, daß ein großes Kunstwerk dem unbefangenen Betrachter reiche Schönheit biete, dem aber, der es als Symbol und Allegorie auffasse, außer unbefangenem Schönheitsgenuß noch die darin verborgene Wahrheit übermittle.

Auf derselben Grundlage wie „Vittoria Accorombona“ erheben sich auch die beiden Werke Tiecks, die Minor (S. 148) als „Künstlernovellen“ bezeichnet und die gleichfalls eine große historische Persönlichkeit zum Mittelpunkte haben. Sie füllen nach Braniß (Vitt. II, 308) die Kluft zwischen Tiecks beiden großen Dichterperioden, nämlich den älteren romantischen Dichtungen und den Novellen aus. Es sind dies „Dichterleben“ und „Tod des Dichters“. Während Vittoria Accorombona und Camoens („T o d des Dichters“) als tiefe, begeisterte Gemüter dargestellt werden, denen jedoch die nötige Wirklichkeit fehlt und die beide gleichsam als Symbole ihres Volkes in erhabenem Schmerze um eine herrliche, vergehende Zeit in das Grab sinken, steigt mit Shakespeare („Dichterl e b e n“) das neue Weltdasein gewaltig empor. Diesem Dichter gibt Tieck die Eigenschaften bei, die Solger der höchsten Poesie für notwendig erachtete, indem bei Tieck Shakespeare als Träger höchster Dichtung eine unendliche reiche, produktive Individualität vereinigt mit dem klarsten, allgemeinsten Bewußtsein. Tieck läßt ihn nicht zu Grunde gehn, sondern bricht mitten im Leben des Dichters

seine Novelle ab, ihn uns als unsterbliche Persönlichkeit hinterlassend.

Liebe und Bewunderung für Shakespeare erfüllte Tieck schon seit seiner Jugend. In dieser Novelle schrieb er „Shakespeare, nicht über Shakespeare; er faßte dichterisch zusammen, was er kritisch nicht loswerden konnte“ (Minor, S. 150). Im Gegensatz zu Marlowe, dem die „Grazie des Scherzes“ versagt ist, wie ihn Ernst v. Wildenbruch in seinem Drama „Christoph Marlow“, auf Tiecks Roman fußend, charakterisiert, und der demnach der Ironie ermangelt, stellt Tieck Shakespeare als „Kunstdichter“ dar, welcher Scherz und Ernst, Begeisterung und Ironie verbindet, bei dem, „wie bei Shakespeare immer, im Komischen verhüllt eine unendliche, eine schlagende Wahrheit ausgesprochen wird“ („Des Lebens Ueberfluß“, Ges. Novellen X, 26). Das heißt: Tieck überträgt sein Kunstprinzip auf Shakespeare. Schon Minor notiert, es werde dem Leser nicht entgehen, wie vieles aus der Doktrin Tiecks auf den britischen Dichter übertragen sei. Hat Solger seinen Freund oft darauf hingewiesen, wie sehr Shakespeare seine Dichtungen auf Ironie aufgebaut hat, so läßt jetzt auch Tieck Shakespeare als Interpreten Solgerscher Philosophie docieren (Ges. Nov. II, 313): Alle Verhältnisse des Lebens, alle Verwicklungen des Schicksals, alles wird in Kunst und Poesie durch Begeisterung er- und aufgefaßt. Diese Poesie bringe das Geringe, Alberne und Gemeine in seinen richtigen Zusammenhang mit dem Besseren, und diese „ganz verlornen und widrigen Erscheinungen“ erhebend, mache sie das Walten eines Höheren deutlich, während der Puritaner Ellis das Adeln des Geringen durch Witz und Genie für einen Irrtum erklärt (S. 316). Ueberall in dieser Novelle wird auf den Gegensatz des Unendlichen und Endlichen hingewiesen. Es wird von einer Poesie (S. 57) geredet, die alles verbindet, das Heroische, Große und Furchtbare mit Witz, Scherz und Lust. Das Himmlische, Lautere, Wundervolle kann seinen farbigen Ausdruck nur in Reiz und sinnlicher Ueppigkeit finden. Shakespeare selbst (S. 60, 61) entwickelt sein Programm, das auch Tiecks ist und aus Solgers Schule stammt: Sinnenreiz

und Naturtrieb seien nicht Aufgabe der Poesie. Schaffen heiße: verwandeln. Also müsse der Dichter den Trieb, der auch in Fauna und Flora lebt, zu himmlischer Klarheit und Sehnsucht nach dem Unsichtbaren steigern. Es soll „das Leibliche mit dem Geistigen, das Ewige mit dem Irdischen, Cupido und Psyche auf das innigste“ (Nov. II, 99) vermählt werden! Nur der könne die Menschheit an sich, ihre ewigen Bedingungen und das wahrhaft Geistige verstehen und erkennen, der auch das Individuellste, Eigentümlichste in der menschlichen Erscheinung fassen und ausdeuten könne. Wenn hier nicht Tieck Solger zitiert hat, dann hat Solger in seinen Werken Tieck zitiert. Zu schrankenloser Begeisterung für Shakespeare erhob sich Tieck, als seine Vorliebe für den großen Dichter sich zum bewußten Erkennen der Größe des Briten entwickelt hatte, als Solgers Charakteristika des wahrhaften Dichters sämtlich bei Shakespeare in höchster Vollendung ihm entgegentraten. Diese Begeisterung läßt Tieck (Nov. II, 149) von Marlowe gelegentlich der Erstaufführung von „Romeo und Julia“ aussprechen, wobei die von Marlowe für die Großartigkeit der Tragödie angeführten Gründe wiederum mit Solgers Ideen einstimmig sind. Es wird die Verbindung von Schmerz und Lust gerühmt, ebenso der Kontrast und das Einswerden von Gemeinem mit Edlem hervorgehoben, auf die gegenseitige Bedingung und Erklärung dieser Gegensätze hingewiesen. Der Höhepunkt ist der Moment, wo endlich „Tod und Versöhnung, der höchste Schmerz und die Auslöschung alles irdischen Schmerzes eins waren“, so daß Marlowe davon „vernichtet“ ist, was uns an die Vernichtung des Individuums im Kunstgenuß bei Solger erinnert.

In gleicher Weise urteilt der entzückte Southampton über das ihm von Shakespeare vorgelesene Lustspiel „Love’s labours lost“. Hier aber werden nicht nur Solgers allgemein ausgesprochenen Ideen über Kunst besonders angewendet, sondern Tieck stützt sich offenbar auf ein speziell über dieses Lustspiel von Solger gegebenes Urteil. Solger hat wiederholt — in zwei Briefen an seinen Freund Abeken vom 15. Nov. 1817

und 23. Jan. 1818 als auch in der Beurteilung der Vorlesungen A. W. Schlegels über Dramatische Kunst und Literatur zweimal[18]) — darauf hingewiesen, daß „Love's labours lost" unter den romantischen Stücken Shakespeares die „reifste Frucht dieses großen Geistes", auf die „reinste Ironie" gegründet und eine „klassische Composition", eine der „reifsten Hervorbringungen" des Dichters sei. Ganz analog den Solgerschen Ausdrücken: „höchste Blüte", „reifste Frucht" nennt auch Tieck-Southampton („Dichterleben", S. 237, 238) dieses Lustspiel eine „zarte Frucht", ein „Musterbild, wie sich Laune und Witz, Poesie und Scherz über sie, Liebe und Ironie auf das Innigste vermählen und im Kampf am einigsten sind"[19]). Solgers Schriften hat Tieck 1826 herausgegeben, den zweiten Teil des „Dichterlebens" 1831.

Im „Tod des Dichters", über dessen Anlage als Ganzes schon (oben S. 67) gesprochen ist, legt Tieck bei der Ergründung des portugiesischen Nationaldichters wiederum im Grunde seine eigenen Anschauungen nieder. Was ich oben angeführt habe, nämlich daß Camoens und Vittoria Accorombona allegorische oder nach unserem Sprachgebrauch symbolische Personifikationen der Poesie an sich seien, deren allgemeine, künstlerische Bestimmung an diesen Einzelfiguren dargelegt wird, bestätigt Camoens, der es als seine Aufgabe bezeichnet, als Dichter nicht über der Erde zu schweben, sondern durch „Einsteigen in das Irdische" („Tod des Dichters," Almanach 1832, S. 288) dort „das Ueberirdische zu finden", das heißt: in seinem Einzelleben das zu tun, was Solger von der Bestimmung der Kunst und Schönheit allgemein sagt. Camoens stellt daher dem Christentum, welches unsinnlich und geistig ist, den „ewig sinnlichen, poetischen Trieb unserer Phantasie" gegenüber, er läßt das Ungeborne sich zu Licht und (realem) Dasein sehnen und verteidigt die „Vermischung der alten griechischen Mytho-

---

[18]) I, 574, 606 und II, 575, 563.

[19]) Ebenso in den Erläuterungen zu Schlegels Uebers. IX, 381 (Musterkomödie, feinster Witz, großartige, milde Poesie).

logie mit dem Christentum“ (S. 262, 268, 379) als des Endlichen mit dem Unendlichen, des Sinnlichen mit dem Geistigen, wodurch Tieck nicht nur unverhohlen Solger verkündet, sondern auch gleichsam eine Apologie der Hochzeit Fausts mit Helena bei Goethe schreibt. Auch kennt Camoens genau jenen Zustand der Begeisterung, den Solger als die Folge des Schauens vom Irdischen zur Idee darstellt. Diese „selige Stimmung“ (S. 256) wird ihm erzeugt durch das Messen irdischer Alltäglichkeit an der Ewigkeit und Uebermenschlichkeit. Den Gegensatz dazu: Die Begegnung der Freude in letzter Tiefe „mit jenem ewigen Schmerz“ (S. 259) deutet er ebenfalls an und weist dadurch auf die unermeßliche Trauer hin, die wir beim Herrlichsten empfinden, weil dieses durch sein notwendiges, irdisches Dasein ins Nichts zerstieben muß (Erwin 1815, S. 277). Wie Vittoria geht auch Camoens, dem der Ausgleich irdischer Ergänzung gefehlt hat, zu Grunde bei jener Katharina, die ihm die Wirklichkeit bedeutete.

VII. Summarische Darstellung der Tieckschen Anschauungen in ihrem Zusammenhange mit Solger auf Grund der Novellen.

Es würde zu weit führen, die Solgerschen Hauptgedanken, die sich bei Tieck immer und immer wieder finden, aus sämtlichen Novellen Tiecks herauszusuchen und sie in monotoner Einförmigkeit aufzuzählen. In der oben gezeigten Art und Weise rekapituliert Tieck des Freundes Ideen. Wie Solger die Gegensätzlichkeit von Geistig und Irdisch zur Grundlage seiner Philosopheme genommen hat, die aber in letzter Linie doch monistische sind, weil das Wesen das Absolute ist und ein Dualismus nur für den am Irdischen haftenden Menschen be-

steht, so glaubt auch Tieck an die Verbindung des „Hohen und Geistigen“ (Hexen-Sabbath, S. 224) mit dem „Nichtigen, ganz Armseligen“. Auch ihm ist letztens das Irdische nur eine „Verkleidung“ (S. 228), ein „Maskenanzug“. Ihn schmerzt Solgers unermeßliche Trauer über die Notwendigkeit einer materiellen Einkleidung zwecks göttlicher Offenbarung, und er klagt, daß das „Unsterbliche nur am Staube gebunden erscheinen kann“ (S. 228) und wir alle an das „Armutselige gekettet“ (Dichterleben II, S. 307) sind, an die Hülle des Körpers, der „dem Staube verwandt“ ist (Ges. Nov. VII, 300, „Pietro v. Albano“), so daß auch beim „Edelsten“ immer etwas „Läppisches“ (Dichterleben II, 43) mit unterläuft. Weil also der „selige Geist“ („Vogelscheuche“, Almanach 1834, S. 19, 32) in Verbindung mit dem toten Stoff ist und der Geist nur „bildlich“ erscheinen kann, deshalb kommen wir dem Ewigen nicht durch verzweifelnde Reue und Selbstqual näher (Hexen-Sabbath, S. 298), sondern im Anschauen des Schönen und Edlen, in dem das Ewige sich ja offenbart (wie auch Schiller die Schönheit als Grundlage der Sittlichkeit zur ästhetischen Freiheit führen läßt). Die Kunst ist g ö t t l i c h e n Ursprungs[20]). Stürzen wir uns in sie hinein und büßen darüber das persönliche Bewußtsein ein, so kommen wir damit zum Göttlichen (Almanach 1832, S. 42). Den innigen Zusammenhang des Tragischen mit dem Komischen („Vogelscheuche“, 289) erkennt Tieck auf Grund der Solgerschen Ironie: denn Ironie ist ihm die Vereinigung von Unendlichem und Irdischem. Je nachdem Tieck nun bei dieser Verschmelzung den Blick nach oben oder nach unten richtet, ergibt sich Tragisches oder Komisches.

Solger hatte (I, 376) an Tieck geschrieben, daß nur die Philosophie, die mit dem Selbstbewußtsein anfängt und alles daraus entwickelt, die wahre ist. So bekennt auch Tieck (Pietro von Albano“, Ges. Nov. VII, 361), daß nur der erkennt, welcher nicht etwa mit Apparaten in die Welt schweift, sondern

---

[20]) Almanach 1832, S. 103, 106, 107 etc. Ges. Nov. Berl. 1851 II, 184. Almanach 1831, S. 21.

in die „Tiefen seiner Seele steigt“ und dem es „Ernst ist, sich selbst zu erkennen“. Solger war durch dieses Selbsterkennen dazu gelangt, Religion, Philosophie und Kunst als drei verschiedene Offenbarungskategorien ein und desselben Ewigen, Absoluten, Unendlichen, Göttlichen zu erklären und damit diese drei „Kategorien“ als identisch aufzufassen in Bezug auf ihr Wesen. Tieck, der schon immer die Brücke aus der Mystik in in die Religion von Solger erhofft hatte, gibt dieser Identität auch in den Novellen Ausdruck, indem er im „Jahrmarkt“ (Alman. 1832, S. 42) die innige Vermählung der Philosophie mit der Kunst, die wieder eins mit der Natur ist, preist oder im „Liebeswerben“ betont (Ges. Nov. X, 425), daß die edelsten Geister nicht nur Religion und Philosophie zu versöhnen strebten, sondern „beide große Gotterscheinungen“ eine durch die andere zu kräftigen sich bemühten. Anderseits hatte Solger in seinem Selbstbewußtsein die bloße Individualität ohne die Gegenwart der göttlichen Idee als den Zustand des „Bösen als des realen Nichts“ erkannt. Tieck wiederholt diesen Gedanken häufig. Das Nichts ist ihm der böse Geist in uns („Der Geheimnisvolle“, Ges. Nov., Bd. I, S. 439) und deshalb so furchtbar, weil es das Göttliche in uns vernichten kann, indem die leeren Schatten der Wirklichkeit (d. h. des Irdischen) uns für das Wahre gelten. „Wenn das Böse auch ein Nichts ist, so erwecken wir es und teilen ihm unsere Kräfte mit, indem wir es glauben und uns dem Nichtigen ergeben“ (Die „Wundersüchtigen“, Ges. Nov. VII, S. 162 und 234). Gegen diese Gefahr kennt er („Aufruhr in den Cevennen“, S. 354, 356) nur die eine von Solger gelehrte Rettung, nämlich durch das Selbstbewußtsein des Ewigen das Vergängliche zu bekämpfen, so daß das Nichts, das Dunkel schon zeitlich in uns vernichtet wird. Der Satan ist für ihn eine Personifikation des „Schattens“, der „Unkraft“, des „Nichts“. Er hält ihn („Cevennen“, S. 385) als Personifikation und „Greuelgestalt“ zwar für höchst überflüssig, aber als die Erkenntnis vom Wesen des Bösen für wichtig.

Alle diese Gedanken von der Ironie, der Kunst, Religion, Philosophie, vom Tragischen und Komischen, vom Moment, der Identität, der Allegorie, dem Symbol, dem Unendlichen und Endlichen usw. usw., die also sämtlich ohne Ausnahme Solger zum Vater haben, hat Tieck noch an sehr vielen Stellen in seine Novellen eingeflochten und eingestreut, sie auch variiert und in ihm zusagende Bilder und Gleichnisse gekleidet. Der Vollständigkeit halber sollen diese Stellen erwähnt werden: Almanach 1832, S. 45: Das Durcheinanderspielen von Schein und Wirklichkeit; S. 64 f.: ein Kunstfeind lehnt das Phantastische, Poesie, Allegorie, Symbolik und die „sogenannte Ironie" ab.

Vogelscheuche, S. 377: Verbindung von Unsterblichem und Sterblichem wird ironisiert.

„Gemälde" (Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf 1832, Leipzig, S. 310; Ges. Nov. I, Berlin 1852): das Schöne — Göttliche.

„Musikal. Leiden und Freuden" (Ges. Novellen I, 314, 339): echte Begeisterung, Gesang.

„Glück gibt Verstand" (Ges. Nov. III, 36, 37): Widersprüche.

„Mondsüchtigen" (Ges. Nov. V, 81, 82, 116): Dichten, Humor, Wehmut.

„Uebereilung" (S. 290): Wesen der Kunst.

„Wundersüchtigen" (Ges. Nov. VII, 171): Irdisch. — symbolisch.

„Junge Tischlermeister" (202): Widerspruch — Vereinigung, Moment der Vernichtung, Doppelzustand, Gegenwart Gottes; (203, 204, II, 84, 90): Ironie — Shakespeare; (108, 248, 390): Vernichtung, Kunst.

„Aufruhr in Cevennen" (Berlin 1826), S. 13. 336, 337.

Ahnenprobe (S. 137): Scherz — Ernst; (S. 154): Vergessen des Zeitlichen.

Wiederkehrende griechische Kaiser (Ges. Nov. VI, 331): Liebe; (353): Lucifer.

„Altes Buch, Reise ins Blaue hinein“ (Ges. Nov. VIII, 50 f. 53, 114, 115, 102, 116): Entstehung der Dichtung, Witz.

Im Anfang des Jahres 1819 — seines Todesjahres — hatte Solger dem Freunde gleichsam ein Vermächtnis (I, 720) hinterlassen: „Bleiben Sie mir also treu im Geiste und in der Wahrheit. . . . . Wenn es wahr ist, daß Ihnen meine Worte helfen, das klarer zu schauen und zu empfinden, was in Ihnen lebt und immer in Ihnen gelebt hat, so lassen Sie das auch ein Mittel sein, die bösen Geister, die immer wieder aufsteigen, zu bannen.“

Dieses Vermächtnis hat Tieck bewahrt. Immer hat er — wie er selbst gesteht (I, 208) — „mit Rührung anerkannt, wie Vieles und Wichtiges er dem herrlichen Freunde zu danken hatte“. Die Novellen geben uns Kunde von seinen Bemühungen, Solgers Gedankenwelt fruchtbar zu machen für seine Kunst und das Verständnis der Mitwelt. Seine eigene Poesie baute er ebensowohl auf der Vereinigung der sensualistischen und spiritualistischen Welt auf, wie er dieses Prinzip auch benutzte zum kritischen Verständnis dramaturgischer Arbeiten und fremder Poesien. Ja, wie er die Lehre vom Momente selbst auf das Essen anwandte, überträgt er auch jenen Maßstab des Unendlichen und Endlichen auf das Leben, selbst auf das Handwerk. An der Kunsttischlerei (im „jungen Tischlermeister“, S. 85, 86, 125) sogar demonstriert er Solgers Ideen, indem er in geraden und krummen Linien, Ecken, Bogen und Gewölben das eigentliche Wesen überhaupt jeglicher Baukunst erblickt. Dabei ist ihm die gerade Linie, welche scharf und bestimmt ist und den kürzesten Weg geht, ein Symbol der „prosaischen Grundbasis des Lebens“, des Endlichen, Begrenzten, Wirklichen, während die krumme Linie, die sich in „unendlichen Schwingungen“ bewegt, die „Unerschöpflichkeit des Spieles“ ausdrückt und sich „in allen erdenklichen Umarmungen“ windet, also das Unendliche, Allgemeine und Mannigfaltige allegorisiert.

Immerdar predigt Tieck Solgers Lehre, wie er selbst in den Dramaturgischen Blättern (I, 164) einen Freund zu sich

sagen läßt. Ueberall weist er nachdrücklich auf Solger hin, so daß das Wesentliche Solgerscher Ideen schließlich auch denen geläufig wird, die Solgers Werke, besonders den „Erwin“ nicht gelesen haben und, wenn sie ihn gelesen haben, ihn „nicht verstehen und auch nicht verstehen wollen“ (Kritische Schriften II, 277), da sie nichts „mit jener Ironie, die Solger jedem Kunstwerk als unerläßlich verkündet hatte“, anzufangen wissen, wie Tieck wiederholt bitter und resigniert klagt (Werke VI, 28 ff.). Da die Philosophen von Metier und Zunftgenossen den feinsinnigen Aestheten Solger totschwiegen, erweckte ihn eines Dichters Mund zum Leben.

VIII. Solgers Beziehungen zur Romantik und zu Tiecks kritischen Schriften.

„Ich will mich aber gern eines andern überzeugen lassen, um so mehr, da ich Ihnen mit reiner Wahrhaftigkeit gestehe, daß ich an meiner Kennerschaft in allen Künsten oft sehr zweifelhaft bin, freilich wohl in der Poesie noch am wenigsten, aber doch auch. Nur das glaube ich zu wissen, was das Wahre darin sein muß; und es ist mir überhaupt oft, als würde ich immer mehr darauf zurückkommen, daß ich zuletzt nichts weiß als dieses, was das Wahre sein soll.“

Diese Zeilen, die Solger 1817 (I, 492[21]) an Tieck schrieb, klingen wie die müde Resignation eines, der bei der schaffensfreudigen Betätigung und Ausbreitung seiner Ideen auf allgemeinen Wiederstand gestoßen ist, so daß er sich verzweifelnd an das Letzte, eine graue Theorie, klammert.

Bei der Betrachtung der Urteile, die Solger über romantische Dichter und zeitgenössische Dichtungen gefällt hat, kann man sich allerdings der Erkenntnis nicht verschließen, daß Sol-

---

[21]) I, 584 fast wörtlich wiederholt.

ger trotz seiner feinen und tiefen Untersuchungen über das Wesen der Kunst in der Einschätzung der einzelnen Kunstwerke oft recht fehlgeht und eine Erkenntnis der Schönheit in abstracto keineswegs die Erkenntnis der Schönheit in concreto verbürgt. Solger hat Grillparzer mit einer so wegwerfenden Verächtlichkeit kritisiert, daß Iffland und Kotzebue neben diesem beinahe als die Statthalter der Poesie auf Erden erscheinen. Er findet gar nicht genügend starke Ausdrücke, um seinen Abscheu vor Grillparzer kundzugeben (I, 636). Die „Ahnfrau“ ist „Schund“, „dumm und schaal, leer an allen dramatischen Ideen, ohne Blick für das Leben“, er spricht ihr Empfindung, Plan, poetisches Bild, Sprache und Vers ab. Aber während er über dieses Drama „noch lachen“ kann, vergeht ihm seine Heiterkeit „vor langer Weile“ bei der Aufführung der „Sappho“ (I, 653/655). Er kann sich in Schmähungen gar nicht genug tun. „Sappho“ ist eine „Fratze“, sie nimmt die „schlechten Neigungen der gegenwärtigen Zeit“ in Beschlag; „unselige Interessantigkeit“, „ekelhaftes Kokettieren“, „verruchter Hochmut, der alles Edle und Wahre in der menschlichen Natur besudelt und verhöhnt“, seien Grillparzers höchste Ideen. Sappho nennt er eine widrige, alternde Kokette, Phaon einen dummen Jungen. Je mehr er darüber schreibt, desto mehr gerät er in Zorn, seine Verwünschungen überstürzen sich förmlich: gemeine Reflexion, Lumperei, Gemeinheit, Prahlerei, großer Pomp, keine Sprache, kein savoir faire, kein erträgliches poetisches Bild, alles schlecht und gemein, das sind die Prädikate, mit denen Solger Grillparzer erschöpfend zu charakterisieren versucht, einen Dichter, den Goethe hoch genug schätzte, um ihm einen warmen und liebenswürdigen Empfang zu bereiten[22]). Solger teilt (II, 235) die herrschenden poetischen Richtungen seiner Zeit in zwei Kategorien: in die „Schule der Kotzebue, der Ifflande“ und die „Schule der Werner, der Oehlenschläger“. Beide ermangeln der wahren Ironie, weshalb Solger sie verwirft. Allerdings

---

[22]) Selbstbiographie. (Werke ed. Sauer, Bd. 19, S. 133ff.).

kommen Werner und Oehlenschläger seinen Ansprüchen immerhin näher als Kotzebue, dessen „eigentliche Erbärmlichkeit fast über alle Vorstellung geht“ (I, 90), und Iffland, dessen Stücke im Verein mit den Kotzebueschen „recht eigentlich das Schlechte darstellen“ (Vorl. ü. Aesth. S. 213). Im „Erwin“ (1907, S. 256) begründet er diesen Standpunkt: wahre Kunst entspringt nur aus Ironie. Das Drama muß also zwar das wirkliche Leben auffassen, aber doch so, daß zugleich das Wesen sich darin darstellt. Die Meinung, daß wirkliches Leben identisch sei mit alltäglichem und gemeinem, habe eine ganze Flut von Familiengemälden und anderen Denkmalen der Geistlosigkeit hervorgebracht. Hierzu rechnet er die Dramen Kotzebues und Ifflands, die durch Nachahmung der Natur und zwar der gewöhnlichsten eine „recht gemein sinnliche Poesie“ (I, 704) erzeugten, welche den allgemeinen Beifall des großen Haufens erntete, weil „dem die Erhaltung der gemeinen Existenz das Höchste ist“ (Vorl .S. 213).

Die Schule der Werner und Oehlenschläger sei in das andere Extrem geraten, nämlich nur ganz vortreffliche Menschen und Handlungen, gleichsam eine zum Ideal erhobene Menschheit vorzuführen (Erwin, S. 256). Dieses Streben zum Außerordentlichen und Bedeutsamen, zur Darstellung des Charakters als eines ganz ausgezeichneten tadelt Solger und weist auf Aristoteles’ Ausführungen hin (Vorl. ü. Aesth. 315). Ueber diese Art von Helden wie z. B. über die Wernerschen könne er nur lachen, je mehr Kunststücke sie machen, um sich hervorzutun. Zu dieser affektierten und idealisierenden Richtung zählt er auch Fouqué, der zwar „viel Gutes“ (I, 252) hat, aber „es ist immer nicht das Rechte“. Fouqués „Teufelskerls“ (I, 436) entrüsten ihn, und das Idealisieren in das Außerordentliche und scheinbar Tiefe, das der ganzen Richtung eigentümlich ist, lockt ihm eher ein Lächeln als Bewunderung ab (Erwin 1907, S. 257).

So sehr die abfällige Kritik gegen Grillparzer, dessen „Ahnfrau“ für Solger gleichsam eine Steigerung und Potenzierung der „Müllnerschen Kriminalgeschichten“ (I, 636) bedeutet, an denen

das Publikum noch nicht genug habe, die ästhetische Urteilsfähigkeit unseres Philosophen mißkreditiert, so sehr ehrt ihn die Erkenntnis des gewaltigen Talentes, das er bei Kleist fand und dessen „großen Fonds von poetischem Geiste“ (I, 207) sowie „tiefes und erschütterndes Eindringen in das Innerste des menschlichen Gefühles“ (I, 558—560) er oft und begeistert betonte. Er hat Kleist „sehr lieb gewonnen“, und wenn der Gehalt der einzelnen Charaktere wie auch ein gewisser Hang zum Mystizismus, der über das Gegebene und Wirkliche hinausstrebt, diesen Dichter ihm den anderen der Zeit gleichstellte, so bedeutete für Solger die tiefe und gewaltig packende Seelendarstellung, der sich eine außerordentlich energische und plastische Kraft der äußeren Gestaltung beigesellte, ein weites Ueberragen Kleists über „unsere Dichterlinge“. Er hielt zunächst Kleists Erzählungen für dessen eigentlichen Beruf, aber die Bekanntschaft mit dem „Prinzen von Homburg“, der „Hermannsschlacht“ und vor allem dem „Robert Guiskard“ hat Solgers Achtung für Kleists „Genie unendlich erhöht“. Wenn ihn schon am „Prinzen von Homburg“ der „ruhige, großartige, dramatische Blick“, der „herrliche, echt dramatische Gedanke“ und die im Stücke vorherrschende Heiterkeit bezaubern, so erfüllt ihn (I, 544) das Fragment des „Guiskard“ „mit tiefer Bewunderung und ebenso tiefer Trauer um den Verlust des Ganzen und des Dichters“. Er ist überzeugt, daß der „Guiskard“, „in gleicher Schönheit vollendet, nicht allein Kleists Meisterstück, sondern eins der größten Werke deutscher Kunst“ geworden wäre. Er kann nicht ohne Wehmut Kleists Sachen lesen.

Zu Goethe steht Solger wie die Romantik überhaupt: er vergöttert ihn. Goethe ist ein „Jupiter mansuetus“ (I, 87), an dem man nicht genug studieren kann (I, 121). Kaum könne man sich etwas Herrliches über das Gute und Schöne sagen, ohne von Goethe zu sprechen (I, 203). Wie er Goethes Wesen faßte und seine reine, große Menschlichkeit schätzte, zeigt seine Gegenüberstellung (Erwin 1907, S. 298—299) der drei größten Dichter der neueren Welt: Bei Calderon trete die Gottheit selbst in der Dichtung auf; bei Shakespeare habe sich das

Wesen ganz in das wirkliche Leben verbreitet, so daß in der Vermischung des Tragischen und Komischen eine tragische Stimmung zu Grunde liege; in Goethes Dramen werde alles nicht sowohl durch den Weltlauf im ganzen, als durch die Eigentümlichkeit der einzelnen Personen und die Ideen ihrer Charaktere bestimmt. Diese Auffassung des Wertes einer ausgesprochenen Individualität und Persönlichkeit, die ja nach romantischer Schätzung einen wertvollen Bestand der Harmonie des romantischen Ideals ausmacht, ist uns ja auch geläufig durch Goethes Ausspruch vom höchsten Glück der Erdenkinder. Die Zentralstellung des Charakters hat nach Solger zur Folge, daß in den Dichtungen Goethes das Tragische und Komische mehr gesondert, aber dafür auch gemildert und nicht so einseitig entwickelt erscheint (Erwin 294). Die Zurückführung aller Dinge auf das Wesen des Persönlichen und Allgemeinmenschlichen ist für Solger von so tiefer Wirkung, daß er sich in jedes, auch das kleinste Werk Goethes vertieft, um die unendliche Universalität des Mannes zu bewundern, der (wie auch Tieck) im Geiste seiner Zeit alle Quellen der Kunst geöffnet finde (Erwin 235). Das Merkwürdige ist eben, daß Goethe — wie Tieck bitter klagt[23]) — niemals den „Erwin gelesen hat und seine Dichtungen dennoch Solgers künstlerische Ironie enthalten, da z. B. in der besonderen Individualität des Faust der allgemeine Begriff der Menschheit oder in der Gestalt der Iphigenie die Idee reiner Weiblichkeit dargestellt ist. Das spricht zwar sehr zu Gunsten Solgerscher Aesthetik, zeigt aber auch, wie allgemein der Begriff der Kunst von diesem Philosophen geprägt ist. Auch im einzelnen hat Solger feinsinnige Bemerkungen über Goethe[24]) gemacht, so besonders über die „Wahlverwandtschaf-

---

[23]) „Auch ärgert es mich von Goethe, dass er noch nicht einmal Ihren Erwin gelesen hat. Und er hat ihn nicht gelesen, sonst hätten wir längst die Spuren davon gesehen; aber seine Bequemlichkeit, seine Sicherheit halten ihn davon ab“ (I, 488).

[24]) Solger über Goethe: Nachg. Sch. I, 87, 114, 115, 117, 121, 122, 125, 126, 203, 204, 658. Erwin (1907), 235, 258, 294, 298, 299, 349, 369. Aesthet. Vorl. S. 294.

ten“, die er auch seitens der künstlerischen Technik würdigt (I, 175—185).

Zu Schiller dagegen steht Solger in einem wenn auch nicht abweisenden, so doch ziemlich gleichgültigen Verhältnis. Ausführlicher beschäftigt er sich (I, 106—111) nur mit der „Braut von Messina“ als einem Versuch, einen romantischen Stoff antik zu behandeln. Aber er spricht diesem Dichter freien Blick, Kraft und Universalität dazu ab. Eine solche willkürliche Verpflanzung könne nur als eine Probe, nie als ein eigentliches Kunstwerk angesehen werden. Im einzelnen erkennt er dieser Dichtung zwar „ungemeine Schönheiten“ zu, aber die blumige und schwülstige Diktion, der oft unausstehliche Wortreichtum, das Verwässern und Beschwatzen der Empfindungen durch den Chor, die große Mengen von Sentenzen erfüllen ihn mit argem Unmut. Was würde wohl Solger erst zu den seitenlangen Abhandlungen in den Tieckschen Novellen gesagt haben?

Für Novalis bezeugen Solgers Ausführungen (I, 95) über „Heinrich von Ofterdingen“ eine starke Sympathie und viel Verständnis. Er bezeichnet diese Dichtung als einen neuen und äußerst kühnen Versuch, die „Poesie durch das Leben selbst darzustellen“; er rühmt Novalis’ für das Unendliche flammendes Herz, seine reiche und schöpferische Phantasie und seinen klugen Verstand. Es schmerzt ihn ungemein, daß diese Dichtung nicht vollendet ist, die eine mystische Geschichte von der Zerreißung des Schleiers enthält. Gerade die Enthüllung des Vorhangs, den das Endliche auf dieser Erde vor das Unendliche zieht, stempelt den Roman wegen dieser Erscheinung der Gottheit auf Erden zu einem wahren Mythos. Zu dieser Anerkennung des Dichters durch Solger, ja zu dem Wiederfinden seiner eigenen Gedankenwelt bei Novalis, der sich z. B. über Jakob Böhme als willkürlichen Allegoriker in völliger Uebereinstimmung mit Solger äußerte (I, 684), steht eine Bemerkung Tiecks in seltsamem Widerspruch. Tieck behauptet (I, 585), Novalis und Solger würden sich im Falle einer persönlichen Bekanntschaft ganz verstanden haben. Aber Solger scheine ihm ein Unrecht gegen Novalis zu tun, ja eine Art von Widerwillen

oder Unbeachten gegen diesen zu hegen. Nun ist aber nirgends in den Briefen die Rede von Novalis, auch der Originalbriefwechsel Solger-Tiecks, (in der Königl. Bibliothek zu Berlin: „Tiecks Nachlaß 25“), aus dem alles Wesentliche abgedruckt und nur Privates zurückbehalten ist, enthält keine in diesem Sinne von Solger getane Aeußerung, so daß diese Bemerkung Tiecks auf dem zufälligen Schweigen der beiden Freunde oder einer — dann allerdings zu Solgers obiger Ausführung im Gegensatz stehenden — mündlichen Erwähnung des Philosophen zu beruhen scheint.

Solgers Stellung zu Jean Paul und den Gebrüdern Schlegel ist schon bei seinen Beziehungen zu den romantischen Doktrinen (Kap. II) erwähnt worden.

Bereits Lotze in seiner „Geschichte der Aesthetik in Deutschland“ (S. 162) hat mit Erstaunen bemerkt, daß Solger trotz seines „trockenen Schemas“ es vermocht hat, eine Fülle der feinsten Bemerkungen über ästhetische Fragen und Produkte zu bringen. Denn wie ratlos ein noch so gründlicher Kenner der Solgerschen Kunstlehre unmittelbar eigentlich jeder Art von Kunstwerk und Schönheit, einer Melodie, einem Bilde, einem Bauwerk, einer plastischen oder poetischen Schöpfung gegenübersteht, dafür haben wir an Solger selbst und seinem Verhältnis zu Grillparzer den glänzendsten Beweis. Wenn Solger (Vorl. ü. Aesthetik, S. 291) das Nibelungenlied — nicht direkt, aber zwischen den Zeilen[25]) — höher als Homers Epen einschätzt, so stimmen ihm darin vielleicht manche bei. Aber die Bemerkung, daß die Nibelungen die Darstellung einer menschlichen Welt in ihrem ewigen Verhältnisse zur Idee enthalten und diese Welt untergeht, also die Auflösung der Wirklichkeit in der Idee bedeutet, dürfte auch auf viele Homersche Helden zutreffen, so auf Achill, Aias, Patroklus, Hektor, allerdings mit dem Unterschied, daß bei den Nibelungen alles von einzelnen Personen,

---

[25]) Noack hat in seinem Buch „Schelling und die Philosophie der Romantik“ (Berl. 1859. Bd. II, S. 308) dies zu positiv ausgedrückt.

nichts von göttlicher Schickung ausgeht. Und nur diesen letzten könnte Solger unter den von ihm angeführten Gründen als stichhaltigen Vorzug des Nibelungenliedes bezeichnen.

Solgers Stellung zur Romantik ist also im ganzen mehr zurückhaltend. Die Hervorhebung des Wunderbaren in der Poesie, das Groteske, Bizarre und Willkürliche lehnt er ab. Wunderbar ist für ihn nur eines: das große Rätsel der ewigen und zeitlichen Natur im Menschen und die Auflösung dieses Widerspruches in der Kunst.

Diese Anschauungen Solgers haben auch den Kritiker Tieck beeinflußt. Wir bedürfen gar nicht seiner Versicherung: „Ich traue Ihrem Urteil über Kunst, vorzüglich über Poesie, fast unbedingt." (I, 500). Die Lektüre seiner „Dramaturgischen Blätter[26]), die Goethe[27]) ein „merkwürdiges Büchelchen" nennt, und „Kritischen Schriften"[28]) zeigt deutlich die Uebereinstimmung Tiecks mit Solger in Anerkennung oder Ablehnung und deren Begründung bei den einzelnen Dichtern und Dichtungen. Tieck benutzt nicht nur theoretisch denselben Maßstab der Solgerschen Ironie, sondern auch seine praktischen Urteile stimmen oft mit denen des Freundes überein. Er bekennt sich gleichfalls zu Goethe und Kleist, der „ein herrliches Gemüt" (Originalbriefwechsel Blatt 48, Tieck-Solger, Nachlaß 25, Königl. Bibl. Berlin) sei und dessen „Prinzen von Homburg" er begeistert preist. Die Charakteranlage des Prinzen, der sich erst in unendliche Begeisterung und Höhen erhebt, um dann tief ins Sterbliche zu stürzen (Dramat. Blätter I, 11, 12), ist ihm eine wahrhaft ironische, und jene berühmte Scene, in welcher der Prinz, da er sein Grab gesehn hat, in Natalie das Gefühl von der Armseligkeit des Höchsten und Herrlichsten erweckt und selbst nur noch das nackte Leben des Tieres umfassen kann, ist für Tieck (Vorrede zu Kleists Werken, Berl. 1826, S. LIX. und LXII) wahrhaft erschütternd, da er in ihr das Los der

---

[26]) Band 1 und 2 Breslau 1826, Band 3 Leipzig 1852.

[27]) Theater und dramat. Poesie, Bd. IV, S. 350 in sämtl. Werken, ed. Gödeke. Cotta, Stuttg. 1885.

[28]) Leipzig 1848.

Menschheit selbst beweint. Tieck bekennt sich hier ganz zu Solger und zitiert in dieser Vorrede jenes oben erwähnte Urteil Solgers (Brief vom 4. X. 1817) über Kleist mit der Bemerkung, daß er Solgers Einsicht immer weit über die seinige setze. Und wenn Solger (I, 566) den Monolog: „Seltsam! Wenn ich der Dey von Tunis wäre“ besonders hervorhebt, so rechnet ihn auch Tieck zu dem Ausgezeichnetsten (Köpke II, 282).

Mit derselben Reserviertheit wie Solger steht er Schiller gegenüber. Er erkennt das große Verdienst dieses „edlen Dichters“ nachdrücklich an, er rühmt (Dramaturg. Blätter, III, 126 ff.) Schillers Fülle echten dramatischen Talentes und theatralischen Instinktes, die fortschreitende Handlung, die sichtbar gemachte Gegenwart. Die „Räuber“ und das Demetriusfragment schätzt er (Köpke II, 193) als höchst großartig, aber anderseits tadelt er die Uebertreibung, das falsche Pathos, Willkür und Umkehrung des Wahren. Die Freundschaft zwischen Goethe und Schiller betrachtet er als gegenseitige Hemmung.

Gegen die beiden von Solger charakterisierten Gruppen nimmt er gleichfalls eine sehr ablehnende Stellung[29]) ein. Die Widerwärtigkeit und weichliche Sentimentalität, die Alltäglichkeiten des Lebens und die falsche Moral der Kotzebue und Iffland sind ihm so verhaßt wie Claurens Gemeinheiten, wie Müllners und Raupachs verwirrte Gespenstbildungen, wie die rohe Barbarei der „Schuld“ und „Ahnfrau“, gegen die das Wildeste und völlig Ueberspannte der „Räuber“ noch Wahrheit und Natur, Milde und Humanität sei. Ueberhaupt wird Tieck mehr und mehr ein ausgesprochener Gegner der Romantik, das heißt: jener Romantik, die wir allgemein mit dem Begriff der romantischen Schule bezeichnen. In seinen Kritischen Schriften, seinen Novellen, seinen Gesprächen (Köpke II, 202 ff.) tritt er gegen diese Romantik auf: Fouqué ist durch den Mangel an Ironie in Willkür geraten, Z. Werners verschrobenes Talent habe sich zu fratzenhaf-

---

[29]) Dramaturg. Blätter Bd. III, das deutsche Drama S. 45—145.

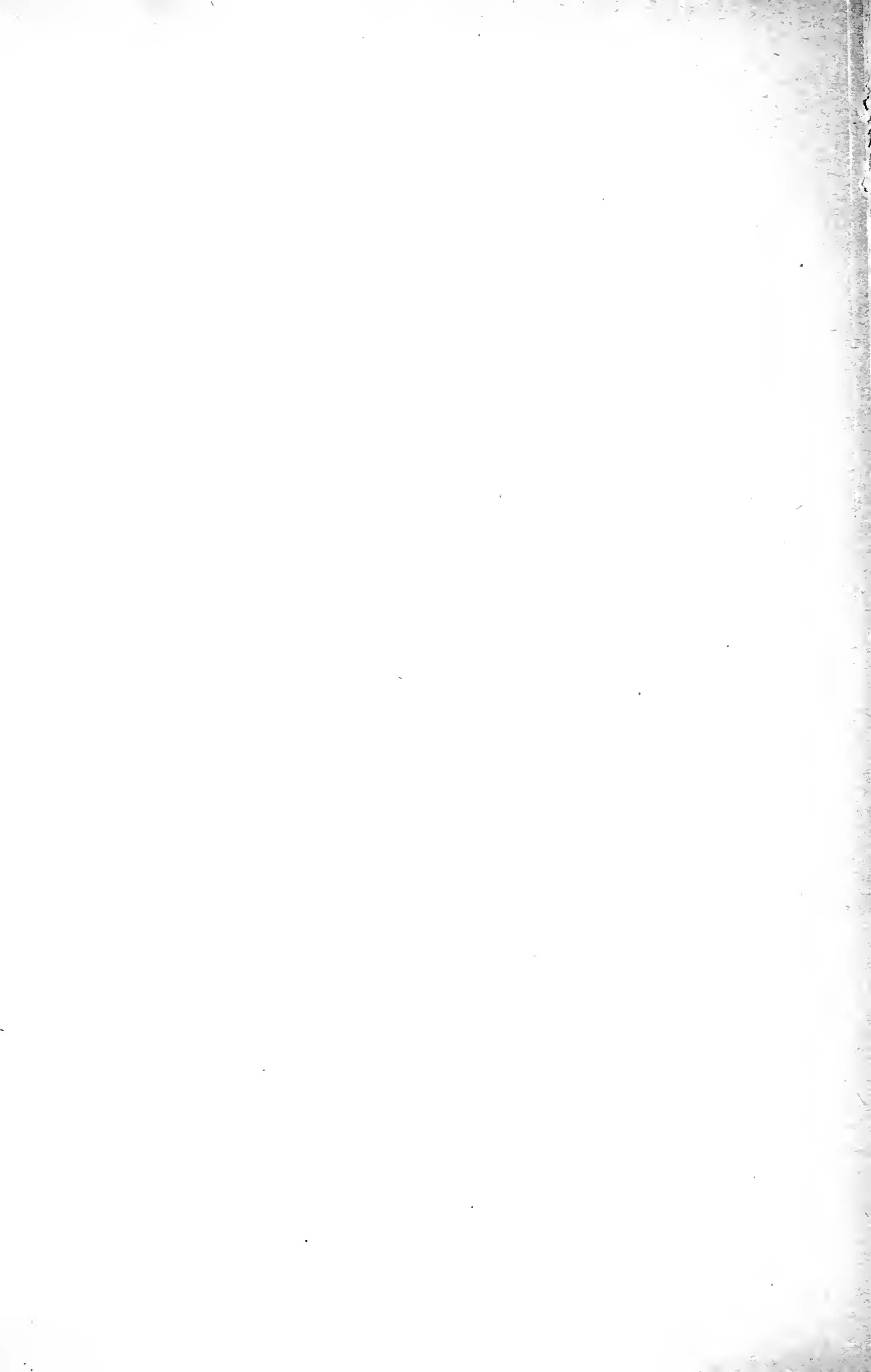
tem Spaß und willkürlicher Torheit erniedrigt (Dramat. Blätter, III, 66, 67); Achim v. Arnim und Brentano, die beide von Solger nicht erwähnt werden und gegen deren Manier Tieck einen Haß hegt (Originalbriefwechsel Blatt 20), hätten sich in Sonderbarkeit und Willkür verloren. Hoffmanns Dichtungen, die doch auf Tieck selbst zurückweisen (wie die Serapionsbrüder auf den Phantasus und Hoffmanns Nachtstücke auf Tiecks Gespenstererzählungen), verwirft er als fratzenhaft und karikiert. Diese Gegnerschaft gegen die sogenannte Romantik ist dem Solgerschen Einfluß zuzuschreiben. Denn Tiecks ganze Kunst beruht auf der Ironie. Jede Richtung, auch die verfehlteste, sprach er objektiv aus, so daß man stets im Zweifel sein kann, welcher Richtung er selbst huldigt. Natürlich muß er dann als Gegner auftreten jenes jungen Deutschlands, das ganz bestimmte Tendenzen vertritt. Er erkennt zwar die Begabung der französischen und deutschen Romantiker an, ja er sieht einen Beweis für ihr Talent in der Beliebtheit, deren sie sich damals erfreute, weil nämlich nur ein wirkliches Talent all das Widerliche erträglich und interessant gestalten könne. Aber ihre ganze Tendenz und Richtung verabscheut er. In der von ihm oft und gern gebrauchten Art etymologischer Wortspiele leitet er im „alten Buch“ (Ges. Nov. VIII, 140) „romantisch“ ab von „rohes Mantschen“, d. h. vom Hantieren im Widrigen und Ekelhaften, in schmutzigen Pfützen. Hiermit bezieht er sich besonders auf Hoffmann, Müllner, Werner und Grillparzer, denen er die Einschwärzung des Häßlichen und Unwahren, des Absurden und Grausamen vorwirft, unter denen aber der Dichter Tieck Grillparzer als geborenen Dichter erkennt und bezeichnet („Vogelscheuche“, Ges. Nov. XI, 250). Ueber diese Abwendung Tiecks von der Romanttk hat Minor (S. 200 ff.) ausführlich gehandelt, indem er die Tendenzdichtungen Tiecks gegen das junge Deutschland als fünfte Gruppe der Novellen bespricht. Auch hat Köpke (II, 180 ff.) Tiecks Aussprüche über deutsche Literatur in seinem 2. Bande zusammengestellt, so daß von einer Detailwiederholung abgesehen werden kann.

Weil für Tieck romantisch und poetisch identisch sind, wendet er sich notwendigerweise aus denselben Gründen wie Solger von jener romantischen Schule ab, die im Anschluß an die Schlegelsche Ironie die Poesie vollständig der genialen Ungebundenheit des Subjektes anheimgab und diese absolute Willkür der Steigerung bis ins Groteske als besondere Gattung, als Romantik konstituierte. Denn diese von Friedrich Schlegels romantischer Ironie ausgehende Richtung hatte die Erhebung des seiner Unzulänglichkeit bewußten Subjektes über diese Unzulänglichkeit dargestellt schon in der Technik der Illusionszerstörung, deren Möglichkeit oft durch die bloße Wahl des Stoffes gegeben ist (vgl. oben S. 22 u. Walzel S. 31 ff.). Für Solger und somit für Tieck jedoch bedeutete Romantik im Gegensatz zur griechisch-klassischen Kunst, deren Symbolik Allgemeines und Besonderes nach Solgers Aesthetik (vgl. oben Kap. II) zu einer Wirklichkeit verschmolz, überhaupt die einzige Möglichkeit einer modernen Poesie, mit der er sie deshalb vollständig identifizierte. Es kann sich für Tieck in der modern-romantischen Kunst nur darum handeln, als ihre höchste Aufgabe die Menschwerdung der Gottheit darzustellen. Dieses kann nur erreicht werden durch die Wechselwirkung zwischen göttlicher Idee und sinnlicher Wirklichkeit, vermittelt in Solgers Ironie. Fehlt dieses feste Ziel des künstlerischen Verstandes, so ist die Folge Willkür, mit welchem Prädikate Tieck auch alle sich einer einseitig-subjektiven Richtung ergebenden Romantiker belegt. Denn diese verzichteten auf die Darstellung des Göttlich-Unendlichen und überließen sich entweder einer gewöhnlichen Sinnlichkeit, oder sie suchten das Fehlen des Göttlichen durch den Hang zum Wunderbaren, Seltsamen, Phantastischen und Bizarren zu ersetzen. Die Romantik nahmen sie für einen ins Willkürliche verschobenen Mystizismus in Anspruch. Tieck verwarf diese ganze Richtung und wandte sich somit natürlich auch von seiner eigenen, früheren Poesie ab. Er entzog sich dem Verdachte der Zugehörigkeit zu dieser Romantik, als deren Haupt und Führer man ihn proklamiert hatte, indem er in seinen Kritischen Schriften und den Novellen jene Anhänger mit

Ironie behandelte und den Stoff seiner novellistischen Dichtungen in die reale Gegenwart oder historisch gesicherte Vergangenheit verlegte. Der mit Riesen und Drachen kämpfende, mit Zauberern und Feen verbündete Ritter ward zum modernen Schriftsteller, zum ironischen Kritiker. Die mondbeglänzte Zaubernacht wich einem frostigen Vorsonnenaufgang.

Gewiß hat Tieck in seiner realtypischen Poesie und ironischen Novellistik Dichtungen von unzweifelhaftem Werte geschaffen, gewiß sind Novellen wie der „Hexen-Sabbath", „Vittoria Accorombona" und „der Aufruhr in den Cevennen" Schöpfungen eines echten Dichters, der Tieck unabhängig von Solger war und auch blieb. Selbst den unscheinbarsten Novellen ist eine lebendige Anschaulichkeit und plastische Gestaltungskraft eigen. Aber das Dichterische tritt oft sehr in den Hintergrund, und endlose Gespräche wie langweilige Reflexionen absorbieren häufig Leben und Lebendigkeit. Und wie Tieck nur den jungen Goethe und den jungen Schiller gelten ließ, so schätzen wir doch vor allem den jungen, vorsolgerschen Tieck, dem jede Knospe Wunder noch versprach, der — noch weit entfernt vom feinsinnigen, geistvollen Hofrat mit dem Selbstbewußtsein einer sicheren, treffenden Ironie — sich den Hippogryphen sattelte zum Ritt ins romantische Land, der, noch von keinem Skeptizismus berührt, mit gläubiger Innigkeit vertraute dem übersinnlichen, verschleierten, dritten Reich, der geheimnisvoll webenden, ahnungsvolle Sehnsucht nach unendlicher Ferne und Weite erweckenden, mondbeglänzten Zaubernacht.

Was aber die Freundschaft Solgers und Tiecks betrifft, so steht diese in ihrem geistigen und seelischen Austausch zwischen dem Philosophen und dem Dichter unberührt von der Frage nach Vorteil oder Nachteil da. All den großen Reichtum seines Geistes hat Solger über Tieck ausgeschüttet, und was davon an Tieck haften blieb, war reich genug, des Dichters Leben zu erfüllen. So besteht jener von Tieck dem Solgerschen Nachlasse (I, 208) hinzugefügte Dank zu Recht: „Immer hat Tieck mit Rührung anerkannt, wie Vieles und Wichtiges er dem herrlichen Freunde zu danken hatte."



Lebenslauf.

Verfasser dieser Arbeit, Erich Schönebeck, Sohn des städtischen Taubstummenlehrers Karl Schönebeck zu Berlin und seiner Ehefrau Luise Henriette, geb. Isenthal, evangelischer Konfession, wurde am 28. Dezember 1884 zu Berlin geboren. Seine wissenschaftliche Vorbildung erhielt er auf dem Leibniz-Gymnasium zu Berlin, das er im September 1904 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Von Michaelis 1904 an studierte er an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität deutsche und klassische Philologie und Philosophie. Seine Lehrer waren die Herren: Bäsecke, Dessoir, Diels, Dilthey, Förster, Geiger, Haguenin, Hecker, Helm, Herrmann, Heusler, Imelmann, Lasson, Menzer, R. M. Meyer, Mewaldt, Norden, Paulsen, Riehl, Rödiger, Roethe, Rothstein, E Schmidt, Stumpf, Thomas, Vahlen, von Wilamowitz-Möllendorff.

Allen diesen Herren, seinen hochverehrten Lehrern, spricht der Verfasser hiermit seinen ehrerbietigsten Dank aus, besonders Herrn Professor Dr. Erich Schmidt für die Anregung und Förderung dieser Arbeit.

Die Promotionsprüfung bestand er am 3. März 1910.

END O

TITL